



TRABAJO DE FIN DE GRADO

«LA COMTESSA DE DIA EN EL CONTEXTO TROVADORESCO»

Autor: BORJA CAUQUI QUIRÓS

Tutores: ANTONIA VÍÑEZ SÁNCHEZ Y JUAN SÁEZ DURÁN

GRADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

Curso Académico 2018-2019

Fecha de presentación 27/05/2019



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ÍNDICE

RESUMEN	4
1. INTRODUCCIÓN	6
1.1. OBJETIVO	6
1.2. METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA	7
2. LA MUJER EN EL CONTEXTO HISTÓRICO DE LA EDAD MEDIA	8
3. AMOR CORTÉS	23
4. TÓPICOS	31
4.1. ANÁLISIS DE LOS PRINCIPALES TÓPICOS CORTESES	31
4.1.1. <i>El dios Amor</i>	32
4.1.2. <i>Amor como enfermedad</i>	33
4.1.3. <i>La queja amorosa</i>	33
4.1.4. <i>La dama inaccesible o dama como hielo</i>	33
4.1.5. <i>La comunicación frustrada</i>	34
4.1.6. <i>El secreto amoroso</i>	34
4.1.7. <i>Amor como prisión</i>	35
4.1.8. <i>Amor muerte</i>	35
4.1.9. <i>Amor-guerra</i>	36
4.1.10. <i>Amor-fuego</i>	36
4.1.11. <i>Amor-vista</i>	36
4.1.12. <i>Preludio primaveral</i>	37
5. LA COMTESSA DE DIA: VIDA Y OBRA	39
5.1. VIDA	39
5.2. OBRA	41
5.2.2. PARTITURA Y MINIATURAS CONSERVADAS	41

6. ANÁLISIS DE LA OBRA DE LA COMTESSA DE DIA	46
6.1. ANÁLISIS DE LAS <i>CANSÓS</i>	46
6.1.1. <i>Cansó</i> 1: «AB JOI ET AB JOVEN M'APAI».....	47
6.1.2. <i>Cansó</i> 2: «FIN JOI ME DON'ALEGRANSSA».....	51
6.1.3. <i>Cansó</i> 3: «ESTAT AI EN GREU COSSIRIER»	53
6.1.4. <i>Cansó</i> 4: «A CHANTAR M'ER DE SO Q'IEU NO VOLRIA».....	59
6.2. ANÁLISIS DEL OCCITANO.....	62
6.2.1. RESEÑA HISTÓRICA	62
6.2.2. EL ARTÍCULO.....	63
6.2.3. EL SUSTANTIVO	64
6.2.4. EL ADJETIVO.....	65
6.2.5. LOS PRONOMBRES PERSONALES	65
6.2.6. RELATIVOS E INTERROGATIVOS.....	66
6.2.7. EL VERBO	67
7. CONCLUSIONES.....	69
8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	70
9. ANEXOS Y APÉNDICES.....	76
9.1. <i>CANSÓS</i>	76
9.2. IMÁGENES DE LA COMTESSA DE DIA EN LOS CANCIONEROS.....	82

RESUMEN

La situación de la mujer fue muy complicada puesto que se pensaba que estas pertenecían a un género inferior al de los hombres: el femenino. Pero el amor cortés supuso una auténtica revolución en el siglo XII, ya que entraron los ideales de la caballería y la religión al ámbito amoroso, creándose así un amor a la vez noble y sofisticado. En él existían una serie de requisitos para alcanzar el amor de su amante. Estos enamorados eran los llamados trovadores en el caso de los hombres, y *trobairitz* en el de las mujeres; personajes que, a modo de ocio, escribían *cansós* con el objetivo de alcanzar el amor.

Una de las integrantes de las *trobairitz* fue La Comtessa de Dia, una admirable poeta provenzal conocida por su sinceridad poética y su breve *Vida*. Como el objetivo principal es realzar el papel de la mujer y comentar las bases sobre las que se asienta la poesía de la misma, llegaremos a analizar las distintas *cansós* que de esta se conservan. Además, analizaremos la lengua en la que escribió la *trobairitz*: el occitano o *langue d'oc*, uno de los idiomas más importantes de la Edad Media.

Palabras claves: La Comtessa de Dia, *trobairitz*, mujer, amor cortés.

RÉSUMÉ

La situation de la femme était très compliquée car on pensait qu'elles appartenaient à un genre inférieur à celui des hommes: le féminin. Mais l'amour courtois a représenté une authentique révolution au XII^{ème} siècle. En effet, les idéaux chevaleresques et religieux contaminèrent le domaine amoureux, créant ainsi un amour à la fois noble et sophistiqué. L'amour courtois avait un certain nombre de conditions pour obtenir l'amour de son amant. Ces amoureux étaient appelés troubadors dans le cas des hommes, et *trobairitz*, dans le cas des femmes; personnages qui, pendant leur temps libre, écrivaient des chansons dans le but de gagner l'amour de son amant.

L'une des membres du groupe *trobairitz* était La Comtesse de Die, une admirable poète provençale connue par sa sincérité poétique et sa courte *Vida*. Comme l'objectif principal est, dans un premier temps, mettre en valeur le rôle de la femme et expliquer les bases sur lesquelles s'appuie la poésie de La Comtesse, nous verrons l'analyse de ses

chansons conservées. De plus, nous analyserons la langue employée par la trobairitz: l'occitan ou *langue d'oc*, l'une des langues les plus importantes au Moyen-Âge.

Mots clés: Comtesse de Die, trobairitz, femme, amour courtois.

ABSTRACT

The situation of the woman was very complicated because it was thought that they belonged to a lower gender than men: the female gender. But courtly love supposed a great revolution in the 12th century, since chivalry and religious ideals were transferred to the love field, creating this way a sophisticated and noble love, where lovers had to reach a lot of requirements with the aim of winning lover's affection. These characters were called troubadours in the case of men and trobairitz in case of women; people who wrote *cansós* in their free time with the aim of achieving love.

One of the members of the trobairitz group was Countess of Dia, an admirable provençal poet known for her sincerity and short *Vida*. As the main objective is, at first, to improve the role of the woman and to explain the foundation where our poet's trobairitz is placed, we can proceed to a further analysis of her poetic work. Besides, we will analyze the language in which the trobairitz wrote: Occitan or *langue d'oc*, one of the most important languages in the Medieval Ages.

Key words: Countess of Dia, trobairitz, woman, courtly love.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. OBJETIVO

El presente trabajo se centra en el análisis de la obra de La Comtessa de Dia, trobairitz occitana del siglo XII, generalmente conocida por su sinceridad poética y por ser la poeta provenzal a la que más composiciones se le atribuyen.

La Comtessa es considerada una poeta directa e intensa comparable a la poetisa Safo de Lesbos. Su sencillez a la hora de enfrentarse a la composición de los textos, sus desautomatizaciones y su conocimiento de los tópicos literarios y cortesés, hacen de ella una poeta magistral.

Su creación artística demuestra que hoy día siga siendo imprescindible y necesaria para mostrar una perspectiva distinta a la que ofrecen los trovadores provenzales. No solo por ser una mujer la que se adentra en el mundo de la *fin'amors*, sino también porque su modo de sentir y componer es especial.

Ello lo consigue haciendo uso de la *langue d'oc* u occitano, un idioma esencial en la Europa medieval teniendo en cuenta que los trovadores y trobairitz la usaban para expresar sus sentimientos y pensamientos. Su trascendencia era tal que de ella dependían lo jurídico y administrativo. Desgraciadamente, el occitano sufrió una decadencia que provocó que el francés se impusiera ante este.

Por tanto, el objetivo principal de este trabajo es dar la oportunidad a todo lector y oyente para que conozca más acerca de esta característica trobairitz, aún desconocida para muchos. Asimismo, pretende hacer un recorrido por la situación de la mujer en la época medieval, comentar el amor cortés y adentrarse en los tópicos cortesés de los que se sirven los poetas provenzales en la literatura.

La originalidad que aquí encontraremos es que el análisis que presentamos se ofrece desde un punto de vista filológico profundizando en las cuatro *cansós* de La Condesa, para examinar los elementos que toma de la literatura, comprender su manera de trovar, analizar la intertextualidad y comparar sus creaciones con otras composiciones de distintas integrantes de las trobairitz, así como de la poetisa Safo de Lesbos, uno de los antecedentes más trascendentales de la poesía femenina en el mundo

clásico, puesto que el propósito es realzar el papel de la mujer en el ambiente literario de la Edad Media.

Por último, es importante el breve análisis de los elementos gramaticales del occitano que aparecen desde el punto de vista morfosintáctico tomando, en todo momento, ejemplos de las canciones de La Comtessa de Dia.

1.2. METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA

La metodología de este trabajo se basa en la investigación, lectura y análisis de las *cansós* conservadas y atribuidas a La Comtessa, así como otros apartados y subapartados que mencionaremos a continuación.

El trabajo se inicia con un recorrido por la imagen que se tiene de la mujer en la Edad Media. De este modo, viajaremos por el contexto histórico de la misma para explicar e ilustrar cómo vivía esta y qué supone que una mujer llegue a formar parte de la creación literaria y artística. Acto seguido aparecen el estudio del amor cortés, sus características y los principales tópicos cortesanos de influencia clásica, ejemplificados con versos de las composiciones de nuestra trobairitz protagonista, así como de otros trovadores y trobairitz. Al conocer y comprender los distintos elementos de los que se sirven los poetas de la literatura cortés, procedemos a comentar los datos que se conocen de La Condesa, a través de su *Vida* fundamentalmente, para poder pasar al análisis literario de sus canciones de la manera más fácil y accesible posible. En último lugar, se incluye una introducción al occitano y la explicación de sus principales elementos gramaticales, haciendo uso de nuevo de ejemplos extraídos de sus *cansós*.

Antes de empezar con el apartado dos, nos gustaría resaltar la presencia de un apartado interesante puesto que creemos que puede resultar muy ilustrativo de cara a nuestro trabajo. Se trata del comentario de la única partitura musical que se conserva de la trobairitz así como la mención y explicación de las cinco miniaturas que conservamos de la misma. Aunque solo incluimos una de las imágenes es necesario que, a grandes rasgos, hablemos de los códigos simbólicos que presentan las miniaturas de la época.

2. LA MUJER EN EL CONTEXTO HISTÓRICO DE LA EDAD MEDIA

En torno a los siglos XI y XII, el Medievo insta una pirámide en la que Dios ocupa la posición más alta, seguido del rey, la nobleza o aristocracia, el clero y en último lugar, como es de esperar, el resto de personas¹. No es de extrañar que la mujer no aparezca mencionada en ella ya que durante mucho tiempo esta queda olvidada, siendo desapercibida por la historia tradicional.

Una idea que se irá repitiendo a lo largo del trabajo es que la cuestión del sexo femenino nos ha llegado parcialmente, pero ¿a quién se debe este tratamiento hacia la mujer? Preguntas como esta no son para nada retóricas puesto que todos conocemos la respuesta: al sexo masculino. Quienes han calificado al género femenino como malas e inclinadas al vicio son los integrantes de este, los hombres, al apoyar el principio que proponen la tradición patristica y la Sagrada Escritura. Esta concepción aparece entonces con la cultura masculina y culmina con el apoyo de las creencias de la teología eclesiástica.

Como las clases influyentes son la clerical y la aristocracia, lo que vamos a conocer de la mujer va a estar censurado por estas dos. Toda la información pasa por filtros y se orienta hacia una finalidad concreta: la inferioridad femenina. No es casual encontrar esta visión en los escritos, dado que los hombres de la clase más cultivada producen la mayor parte de la literatura y toman como referencia el estereotipo de Eva como la causante del pecado existente en el mundo.

Para profundizar en el tópico de la inferioridad femenina, la profesora de Historia de la Ciencia en la Universidad de Granada, Rosa María Moreno Rodríguez, elabora su trabajo² partiendo de los planteamientos que dejó Galeno (130-200/216), el médico y filósofo más querido por la Iglesia, que se interesó desde joven por la generación de los seres humanos. Todo su pensamiento viene avalado por las nociones aristotélicas y el androcentrismo, es decir, otorgarle al varón una posición central en el mundo, la sociedad, la cultura... llegando a afirmar que la naturaleza femenina estaba por debajo de la del varón.

¹ Muchas de las ideas de esta primera parte las tomamos de: Vñez Sánchez, A., *Literatura Románica (2018/2019)*, Cádiz: Universidad de Cádiz [en red: <https://campusvirtual.uca.es/>]

² Para las reflexiones comentadas cf. Moreno Rodríguez, R. M.^a (1995), “La ideación científica del ser mujer. Uso metafórico en la doctrina galénica”, *DYNAMIS*, 15, pp. 103-149.

La consideración de que el organismo femenino estaba al servicio de la reproducción, antes que ser meramente la expresión de un hecho social, queda arraigado en la obra galénica a través de una serie de concepciones en torno al crecimiento embrionario y la alimentación postnatal. (Moreno Rodríguez, 1995: 121).

Por lo tanto, se enuncia que la única función del sexo femenino es la procreación. Galeno percibe que el embarazo es un proceso dirigido por la naturaleza, lo cual nos hace notar que su mirada está fija en la reproducción. Pero este va más allá cuando decide tratar la anatomía de la mujer, haciendo uso de la imaginación en todo momento, porque no conoce cómo es el esquema interior. En cuanto a la teoría androcéntrica de la fisiología femenina, esta «indica el valor de las mujeres, y su reducción a ese único fin, el mantenimiento de la especie» (Moreno Rodríguez, 1995: 132). Lo que ocurre realmente es que para hablar de la mujer,

los fundamentos de las ciencias de la vida muestran un ser humano que, para fabricarse, necesita calor. Y sucede que el hombre es caliente y la mujer fría. O, dicho de otra manera, el hombre es un ser cumplido y la mujer un ser inacabado. (Vázquez Jiménez, 2015: 139).

Y no solo es un «ser inacabado» sino que se llega a afirmar que el género femenino es un fallo biológico. Tanto el filósofo Aristóteles (384-322 a.C.) como Galeno, sostienen que existe una similitud inversa de los órganos masculinos y femeninos, idea recogida por Claude Thomasset en un apartado titulado *Lección del galenismo teórico*. «La anatomía [...] ha venido a confirmar el desprecio de los teólogos, que, sobre la base del Génesis, se inclinan naturalmente a ver en la mujer un producto secundario y, por tanto, inferior al hombre» (2001: 64). Pero es que «sería ingenuo creer que la anatomía es la comprobación descriptiva de una realidad evidente» (Thomasset, 2001: 70) puesto que, constantemente, los textos científicos medievales describen los órganos sexuales de la mujer por analogía y comparación a los del hombre; además de que continúan explicando su pensamiento en relación al propósito de continuar la especie. Se ve que la ciencia es lenta, ya que se tarda en descubrir las trompas de Falopio (siglo XVI) y hasta el siglo XVII no se escribe un manual de obstetricia³ que viene de la mano de Louise de Bourgeois (1563-1636), quien es acusada por la Inquisición por ser supuestamente una bruja.

³ Vázquez Sánchez, A. ob. cit.

Todo esto supone una incongruencia en torno a la concepción del sexo femenino y a su cuerpo, y a la visión de esta por parte de la Iglesia, que llega incluso a sufrir una reprensión en el modo de vestir. La religión se introduce en el mundo de la moda para que los trajes se vuelvan más apretados, puesto que se tenía la idea de que había que comprimir y torturar el cuerpo, primera fuente de pecado.

Galeno mantuvo en todo momento una discriminación científica y, dada su actitud sexista, «alejaba a las mujeres de la posibilidad de participar en la vida pública al hacer de la función procreadora la pauta ordenadora de todo el organismo femenino, incluida la capacidad racional» (Moreno Rodríguez, 1995: 149).

La discriminación social del género femenino –apoyada por su inferioridad fisiológica–, demostraría el poder que ejerce el varón frente a la mujer. Es por ello que la historiadora Margaret Wade Labarge⁴ señala que estamos ante una sociedad masculina marcada por una teología plenamente cristiana y una moral hecha por y para hombres. Algo que ya sabemos es que «no cabe duda de que la sociedad medieval era predominantemente masculina» (Wade Labarge, 1988: 13); aunque debemos afirmar que existía una realidad paralela. La voz femenina estaba presente, viva, a pesar de que era censurada, limitada, interpretada, propagada... por el discurso masculino. Una idea con la que estamos en desacuerdo y acuerdo a la vez es la siguiente: «much recent criticism has tended to limit the sphere of women's activity in medieval literature and life» (Cheyette-Switeen, 1998: 27), ya que no son recientes los intentos de limitar la participación de las mujeres en el ámbito artístico, sino que vienen desde mucho tiempo atrás.

En el desarrollo de estas ideas comprenderemos que, al analizar los testimonios literarios que se han conservado, las mujeres cultas han luchado desesperadamente por hacerse oír. Debemos destacar que fueron mujeres⁵ las que se dedicaron a descubrir las raíces de sus predecesoras, su condición social, su lugar en el mundo y despertar su voz dormida, porque:

⁴ Gloria Solé en la página 655 de su artículo “La mujer en la Edad Media: una aproximación historiográfica”, recoge los estudios de Labarge, Eileen Power, Peter Dronke, Regine Pernoud, Edith Ennen y Robert Fossier para un acercamiento al tema que vamos a tratar nosotros.

⁵ Duby, G.-Perrot, M. (eds.) (2001). *Historia de las mujeres en occidente*. 2. La Edad Media. Madrid: Taurus, pág. 9.

en las investigaciones primeras, la tarea fundamental ha sido el estudio de las mujeres en las fuentes medievales conocidas, para escribir su historia. Después, el objetivo fue la búsqueda de testimonios directos de mujeres, con el fin de escuchar su propia voz. (Solé, 1993: 654).

Todo este halo de oscuridad en que se ve envuelta la mujer durante los primeros siglos de la Edad Media, va disolviéndose poco a poco, especialmente hacia el final de la época medieval⁶.

Ya hemos mencionado al responsable de esta visión negativa de la mujer. Fundamentalmente el estamento clerical fortalece sus prejuicios basándose en las teorías del *Génesis*, objetando que todo el mal del mundo se debe a la tentación de Eva. En esta obra aparecen: Adán representando al varón, Eva a la fémina pecadora que acarrea la condena eterna y la serpiente personificada como si fuera el propio Diablo. Llega a decirse que los mayores enemigos del hombre son: los honores, el dinero y la mujer, puesto que esta es «nacida para engañar» y «predadora de los hombres» (Dalarun, 2001: 37-38). Al tomar a Eva como representante del sexo femenino, tenían una explicación justificada –según ellos– para confirmar la inferioridad de este. De esta forma, el derecho a gobernar a la mujer quedaba respaldado.

El propio Cristo había predicado que las almas de hombres y mujeres eran iguales, mientras que San Pablo, más ambivalente, recogía en ocasiones esta insistencia de Cristo en el valor idéntico de las almas de las mujeres, pero más a menudo acentuaba su inferioridad. (Wade Labarge, 1988: 13).

Este mensaje de San Pablo ha sido recibido y aplicado desde aquellos tiempos, por lo que la mujer pasó a ser una sierva del hombre⁷. Tal planteamiento nos lleva a asociar la servidumbre con la obediencia absoluta que la mujer le debía al hombre.

Lo que ocurre es que «el sexo, dado por nacimiento, ha sido sustituido por el género, creación social. En esta construcción las mujeres no han intervenido pues es obra del otro grupo, el masculino» (Segura Graíño, 1995: 191).

⁶ En el siglo XII asistimos a un incremento de la producción escrita y un aumento del número de personas que deciden participar en la vida espiritual e intelectual. A partir de entonces, las mujeres influyen en el desarrollo de la producción escrita. Para dicha afirmación cf. Opitz, C. “Vida cotidiana de las mujeres en la Baja Edad Media (1250-1500)”. En Duby-Perrot, ob. cit., pp. 321-395.

⁷ Se supone que tanto el hombre como la mujer fueron creados a imagen y semejanza de Dios, pero en la *Primera epístola a los corintios* se dijo que la mujer era el reflejo del hombre y no del creador, algo contradictorio, cf. Dalarun, J. (2001). “La mujer a ojos de los clérigos”. En Duby-Perrot, ob. cit., pág. 50.

Otra historiadora medieval, Eileen Power, recoge la imagen de la mujer supeditada al matrimonio. Sin embargo, apunta que esta sale ganando en el ámbito jurídico únicamente cuando se trata de un caso de violación, ya que no hay algo peor en la época medieval que una mujer con un hijo bastardo. Al velarse la pulcritud del linaje, la violación estaba muy perseguida y gravemente condenada. Además, existía el Derecho canónico⁸.

Power, en *Mujeres medievales*, recoge dos historias que nos permiten seguir hablando del sometimiento y la violación. En una de ellas, el personaje de Griselda representa a la mujer sumisa donde la potestad del marido es absoluta. Entendemos entonces que San Pablo divulga el ideal de mujer que respeta a su marido, es decir, el estereotipo de Griselda. El otro relato es *El cuento de la Comadre de Bath*, donde un caballero es castigado y condenado a muerte por cometer una violación.

Dicho esto, volvemos a Labarge para comentar que al final de su introducción evidencia la importancia de descubrir la realidad y de tener en mente la «inferioridad innata de la mujer» (1988: 17). Toda esta percepción de la mujer se contempla en muchos de los textos de la época. Ejemplo de ello es Andrés el Capellán, quien dedica numerosas páginas de su obra, *De amore*, a describirla y a relacionarla con Eva. En el siguiente apartado de nuestro trabajo profundizaremos en esta obra y su importancia para la teoría del amor cortés. De momento, diremos que el *Tratado sobre el amor* fue compuesto por este «antes de 1238, año en que Albertano de Brescia se refiere al tratado de Andrés el Capellán en su obra» (Creixell, 1990: 14). Podríamos seleccionar diversas citas de esta obra, de los tratados aristotélicos, de la concepción de Platón hacia la mujer... pero nos quedaremos con estas palabras:

Además, la mujer no sólo es considerada avara por naturaleza, sino también envidiosa, maldiciente, ladrona, esclava de su vientre, inconstante, inconsecuente con sus palabras, desobediente, rebelde a lo prohibido, manchada con el vicio de la soberbia, ávida de vanagloria, mentirosa, borrachina, charlatana incapaz de guardar un secreto, lujuriosa en exceso, dispuesta a todos los vicios e incapaz de sentir amor por un hombre. (Creixell, 1990: 395).

⁸ Para el Derecho canónico cf. Wade Labarge, M. (1988). *La mujer en la Edad Media*. Madrid: Nerea, pág. 15.

Esta visión resulta contradictoria si por un lado sostenemos la inferioridad femenina, y por otro la imagen de la Virgen María. Es la «contradoctrina» de la que habla Ricardo Walter en su artículo⁹. Lo que sucede es que los varones recurren a esta última para contarle sus pecados, pero no le rinden homenaje a la mujer en sí, sino a ese ente divino que no sigue las reglas de un cuerpo humano. Realmente no es una idealización, utilizan este personaje para manipular y educar a las clases más bajas. Aunque los hombres solo tienen que liberarse únicamente de sus malas acciones, las féminas deben hacerlo, a su vez, por el simple hecho de ser mujeres. De esta forma, aparece María Magdalena como modelo de una pecadora que fue perdonada por el Señor. En cierto modo el desprecio medieval por la sexualidad femenina, se compensa por el argumento de que una prostituta decide arrepentirse y purificarse mediante la penitencia. Es una nueva mentalidad que genera el símbolo de la mujer redimida, el cual debe llegar a toda integrante del género femenino para que obre como ella.

Al ser un siglo cristiano, el *Antiguo Testamento* no daba cabida a lo que sucedía o lo que hacían las mujeres. Tras unos cambios sociales e intelectuales, el mundo medieval había quedado dividido como hemos señalado al comienzo de este trabajo, es decir, con Dios a la cabeza seguido de los afamados y populares estamentos sociales, pero no podemos llegar a entender cómo vivía la mujer sin comprender las ideas dominantes que se tenían sobre ella. De estas sabemos aquello que los clérigos y laicos quieren que conozcamos. Estos dedican sus libros al sexo opuesto para que tomen el camino de la salvación y la virtud, y redactan modelos de comportamiento desde finales del XII hasta terminar el siglo XV, pero al menos hasta el siglo XIII no abundan tales obras dedicadas a la formación de la mujer¹⁰.

Además, encontramos los *fabliaux*, composiciones que los juglares compartían en los días festivos que normalmente ridiculizaban a la mujer dado su carácter misógino, aunque en ocasiones parodiaban la figura del marido¹¹.

En el siglo XII, sin olvidar todas estas cuestiones anteriores, también tiene lugar un acontecimiento de gran importancia y repercusión: el incremento de la producción escrita y la conservación de tales manuscritos. Lo más interesante es que la mujer asume

⁹ Corleto, R. W. (2006). "La mujer en la Edad Media". *Teología: Revista De La Facultad De Teología De La Pontificia Universidad Católica Argentina*, 91, pp. 655-670.

¹⁰ Corleto, ob. cit., pág. 662.

¹¹ Dichas nociones se extraen tanto de Power, Corleto y Vínéz, en sus trabajos ya referidos.

un papel que antes no tenía, a pesar de que continúa sujeta a limitaciones y normas sociales.

Es de suponer que alrededor de la figura del varón, estuvieran presentes su madre, mujer, hija... por lo que también existe una clasificación interna del sexo femenino. Si bien los varones quedaban divididos por pertenecer al mundo clerical, ser caballero, trabajar como campesino... tres eran los caminos principales que podía tomar una mujer: el matrimonio, el ingreso en la vida religiosa y la prostitución (Casagrande, 2001: 96). Del primero de ellos ya hemos hablado brevemente cuando hemos comentado la imagen de la mujer supeditada al matrimonio. Nos gustaría añadir que, en el ideario medieval, una mujer casada debe ser custodiada puesto que esta no puede hacerlo por sí misma. «La identificación amor-obediencia lleva a un sometimiento absoluto de la mujer a la voluntad del marido» (Vecchio, 2001: 141). Al igual que Dios, los hombres deben atender a custodiar a la mujer y esta acatará las normas sin oponerse, considerando que este es el eje central del universo de la mujer casada.

La *custodia* está para indicar todo lo que puede y debe hacerse para educar a las mujeres en los buenos hábitos y para salvar su alma: reprimir, vigilar, enclaustrar, pero también proteger, preservar, cuidar. (Casagrande, 2001: 112).

El término custodia nos conduce a la libre voluntad, o no, y a la capacidad de decisión, o no, en el ámbito matrimonial puesto que no existía prácticamente ni la una ni la otra en la sociedad del Medievo, por ser autoritaria y estar focalizada en la familia. Tal importancia tenía el núcleo familiar, que se optaba por la concertación de matrimonios «como medio de adquirir y mantener estructuras de poder y bienes» (Opitz, 2001: 330). De esta forma, las jóvenes —especialmente— quedaban al margen a la hora de elegir quién sería su futuro esposo. Eso sí, «únicamente en las clases socialmente más bajas tanto de la ciudad como del campo es posible encontrar una mayor libertad en este aspecto» (Opitz, 2001: 330); pero aunque veamos una cierta libertad en el estamento social más bajo, volvemos al modelo de la mujer obediente que debe ceder a la opresión para que, con el matrimonio concertado, conviva al lado de un hombre que atenderá supuestamente a sus intereses.

El problema viene cuando la joven debe abandonar su hogar para pasar a vivir con su marido y cuando el matrimonio concertado no interesa a ningún miembro de la pareja. Dada la opresión constante, los jóvenes recurren a matrimonios sin el

consentimiento de los padres, corriendo el riesgo de poder ser desheredados por estos o por la familia en general, porque «el amor es un sentimiento libre, mientras que el matrimonio es una institución social y económica» (Markale, 1998: 72). Muchos otros prefieren ceder ante el matrimonio impuesto, pero cometer adulterio guardando el mayor secreto¹² posible. En cuanto a la vía del matrimonio, solo nos queda decir que «tanto la posición de dominación absoluta por parte del hombre como el propio matrimonio [...] representan una imagen ideal producida por una sociedad masculina» (Opitz, 2001: 334).

Con respecto al segundo camino, muchas elegían el convento porque veían en este una puerta abierta para evitar la primera de las opciones. Bien es cierto que la mujer monja es más libre a pesar de estar vigilada por la Inquisición, pero jóvenes de clases acomodadas optaban por la vía monacal porque el convento les ofrecía una oportunidad para acceder a la educación y poder tener cierta independencia que, de otro modo, sería prácticamente imposible obtener (Bertini, 1991: 21). Asimismo, es necesario indicar «que dentro de lo que entendemos por religiosidad se incluyen tanto las manifestaciones perfectamente ortodoxas como aquellas otras de las que no puede decirse lo mismo» (Segura Graño, 1991: 51), es decir, más artísticas.

Si profundizamos en la clasificación que pueden presentar las mujeres que deciden entrar el ámbito monástico, «se distinguen en benedictas, cistercienses, dominicas, franciscanas, humilladas, agustinas, chicas que se educan en los monasterios, beguinas» (Casagrande, 2001: 97). En los comienzos de la Edad Media, únicamente los conventos garantizaban la protección y manutención de las mujeres solas. Por ello, a partir del siglo XIII, hubo una mayor presencia de órdenes y conventos. Se llegó incluso a constituir una nueva forma de vida religiosa exclusivamente femenina, en la cual nos centraremos: el beguinaje¹³.

Las componentes de esta comunidad se dedicaban fundamentalmente a trabajos manuales, como los centros textiles y el comercio a distancia, pero también realizaban labores de asistencia social atendiendo enfermos, pobres, preparando cadáveres para su

¹² Cf. Opitz, C., «El «lugar de las mujeres»: matrimonio y familia». En Duby-Perrot, ob. cit., pp. 329-339.

¹³ Para el beguinaje cf. Opitz, C. (2001). «Vida cotidiana de las mujeres en la Baja Edad Media (1250-1500)». En Duby-Perrot, ob. cit., pp. 382-388; Segura Graño, C. (2007), «La educación de las mujeres en el tránsito de la Edad Media a la modernidad», *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, Nº 26, pp. 72-73.

enterramiento, así como la formación de niñas y niños. Así podían obtener un sustento. Lo que las diferencia del resto de órdenes es que las casas de beguinas facilitaban a los más necesitados asilo y trabajo en mayor medida que el resto de comunidades. En vista de que se regían por las leyes y normas de comportamiento establecidas por las autoridades municipales, no eran conventos bajo la dirección de una orden religiosa o de la Iglesia. Lo más interesante es que «el ingreso en una comunidad beguina no obligaba a las mujeres a renunciar al matrimonio de por vida» (Opitz, 2001: 383), por lo que esa puerta quedaba abierta al no exigir el voto de castidad. Eso sí, en un periodo corto de tiempo, para que la mujer pudiera comprobar si esta era la vida más conveniente para ella. Una vez transcurrido este «periodo de prueba» podríamos decir, aquella que decidiera ingresar en esta comunidad, debía hacer el voto de castidad y comprometerse a cumplir las normas establecidas por el beguinaje.

Este movimiento surge de un pensamiento nuevo, de la igualdad de las almas sin hacer caso al sexo que las retenía. Por si fuera poco, tenían por suerte un acceso a la vida laboral porque «estos planteamientos ofrecieron espacios para desarrollar un pensamiento propio a las mujeres y acceder a la sabiduría» (Segura Graíño, 2007: 72-73), disfrutando así de un acceso directo a la cultura.

Vista la subclasificación de las mujeres religiosas y el caso de las beguinas, hemos de decir que las laicas también se ramificaban en: burguesas ricas, nobles, solteras, sirvientas, mujeres pobres, meretrices... Estas últimas no eran bien vistas; eran las únicas que no trabajaban dentro de casa. El ya mencionado, Andrés el Capellán, llega incluso a dedicarles un capítulo¹⁴. En él no quiere enseñar al lector a conseguir el amor de estas, sino advierte que todas ellas deben ser evitadas. Por ello, consideramos que estas son las que deben tomar el ejemplo de María Magdalena, es decir, redimirse para salvarse de esa situación en la que están envueltas.

El pensamiento medieval siempre gira en torno a las virtudes más destacadas de la mujer, es decir, el recato, el decoro, la castidad, y a pensar que esta presenta la debilidad física, que debe entregarse a la sumisión y atender a la procreación¹⁵. Como ya hemos dicho, se tenía en mente que «su función se limita a hacer y criar hijos» (Thomasset,

¹⁴ *Capitulum XII: De amore meretricum* / Capítulo XII: Sobre el amor de las prostitutas, cf. Creixell, ob. cit., pp. 284-285.

¹⁵ Dichas ideas provienen de la *Enciclopedia* de Isidoro de Sevilla (primer tercio del siglo VII), cf. Thomasset, C. (2001). "La naturaleza de la mujer". En Duby-Perrot, ob. cit., pp. 61-92.

2001: 100). Esto, unido a la pulcritud del linaje, se debe a que la mujer está obligada a preservar la continuidad del legado familiar.

El fin más importante de la vida de la mujer es el de la procreación, dar hijos al hombre para asegurar la continuidad del linaje en la alta clase, para asegurar al señor la mano de obra y a su propia familia la sustitución de la fuerza de trabajo de hombre adulto de hoy por el hijo que mañana lo será. (Pastor, 1986: 188).

La creación que la naturaleza había hecho de las mujeres, como seres reproductores, al disminuir su capacidad racional y con ello la habilidad para controlar las pasiones, las enclaustró en un simbolismo de características que permitían la identificación del varón, frente a una tradicional visión que utiliza la teoría de los opuestos para dar por hecho que la forja de la identidad femenina se haría en base a la del varón. (Moreno Rodríguez, 1995: 144-145).

Así pues, las mujeres se limitaban a este fin quedando imposibilitadas de cualquier actuación social. Por si fuera poco, a este pensamiento medieval, debemos añadirle que muchas mujeres debieron perder confianza en sí mismas por lo que la Iglesia, hombres, libros... llegaban a decir de ellas¹⁶; siendo conscientes de que «las mujeres se ven distintas a los hombres, pero también distintas a lo que los hombres afirman de ellas» (Segura Graño, 1995: 196).

Toda esta opresión y ataque continuo al componente del sexo femenino, se traduce en el temor que tenían hacia el género femenino. Tal era este que incluso se preocupaban por la *vagatio*¹⁷, es decir, que fomentara su ocio en la vida pública. No quieren que conozcan, que cambien de opinión... por lo que quedan reprimidas y relegadas al espacio privado, al interior de las casas y a los monasterios¹⁸. «La vida urbana ofrece posibilidades para la actividad de las mujeres y para su desarrollo individual y profesional» (Opitz, 2001: 386). Es un hecho que, actualmente, no ha cambiado en absoluto; continúa esa desconfianza e incertidumbre a lo que puede llegar a ocurrir si conocemos y analizamos diversos aspectos que acontecen en el exterior.

Son mínimos los hechos realizados por mujeres en comparación a los llevados a cabo por los hombres, pero son relevantes y al hacerse escasa referencia a ellos, se puede ofrecer

¹⁶ Cf. Wade Labarge, ob. cit., pág. 17.

¹⁷ Para la *vagatio* cf. Casagrande, C. (2001). “La mujer custodiada”. En Duby-Perrot, ob. cit., pp. 93-131.

¹⁸ «La casa representa el espacio femenino por excelencia» (Vecchio, 2001: 155). La iconografía nos da la opción de analizar que las mujeres se dedicaban a hilar, tejer, coser...

un mensaje subliminar que induce a pensar en la escasa participación de las mujeres en los hechos históricos. El resultado es que parece que no hay más sujeto histórico, que es el hombre, al que se presenta como protagonista de la Historia. Las mujeres son seres secundarios que sólo se han dedicado a las consideradas como «tareas domésticas». (Segura Graíño, 2008: 259).

Volvemos a lo mismo: la superioridad del varón frente a la mujer. Es por ello que estas se encarguen de las «tareas domésticas» mientras que el hombre disfruta del exterior. En cambio, no siempre podían quedar reprimidas en el interior visto que la ausencia del marido traía consigo que la mujer se encargara de las labores que este tenía a su cargo. Ricardo Walter esclarece que en el estamento social más elevado, la dama optaba a una libertad relativa. La mujer gozaba de gran autonomía en el caso de que su marido tuviera que abandonar el hogar durante un tiempo, consiguiendo potestad incluso si llegaba a poseer tierras. No podemos omitir el hecho de que, al mismo tiempo, realizaban las tareas asignadas a los roles de madre y esposa. Por tanto, se responsabilizaban del cuidado de los hijos, de supervisar y vigilar sus feudos, de proteger el castillo, etc.

En cuanto a las mujeres de los estratos sociales más bajos, sí que es cierto que no supervisaban posesiones, no defendían castillos... pero sus responsabilidades no eran menores. Si estaban solas solían trabajar como sirvientas, pero encontramos un caso curioso en el que se dedicaban a la actividad comercial: el de las *femmes soles*¹⁹ (solteras o viudas), que «ejercían alguna tarea industrial, eran aceptadas por los gremios como “miembros plenos”, con iguales derechos y obligaciones que los varones» (Corleto, 2006: 660). Estas mujeres solas podían realizar actividades comerciales, textiles... sin tener por qué ingresar en la comunidad de las beguinas. En la época feudal estas ideas se resumen en que «las mujeres podían tener y administrar feudos, iban a las cruzadas, gobernaban, y algunas llegaban a tener un alto poder político, económico y social, por sus tierras, cargo, parentesco o negocios» (Solé, 1993: 657).

Una vez vistas la clasificación general de las mujeres, la vía de escape que supone el entorno monástico y la autonomía de muchas de estas cuando se hacían cargo de las posesiones del marido y/o de actividades comerciales, es momento de comentar la educación de la mujer medieval porque no es cierto que «los conventos fuesen el único

¹⁹ El concepto de «mujeres solas» aparece en Power, Corleto y Víñez. Obs. Cits.

lugar en el que la mujer podía recibir cierta instrucción» (Corleto, 2006: 663). Dejando al margen los modelos de comportamiento del siglo XII, existían cuatro medios para la instrucción: los conventos, las casas señoriales, la labor de aprendiz en algún oficio y las escuelas elementales, a las que incluso las niñas de los estratos sociales más bajos, tenían acceso. Como ocurre en el género masculino, las clases inferiores tenían un acceso más limitado a la educación, por lo que, independientemente de si eras mujer u hombre, el estamento social pesaba más en la balanza. Lo que ocurre es que la sociedad «consideraba que las mujeres debían acceder a conocimientos distintos que los hombres, pues su situación en la sociedad era secundaria» (Segura Graíño, 2007: 72).

A pesar de que «la mayor parte de los escritores conocidos de esta época son hombres; la mujer aparece sólo excepcionalmente» (López Estrada, 1986: 11), consiguiendo, gracias a su categoría social, dedicarse a la cultura y permanecer vivas con el transcurso del tiempo dada sus aportaciones a la cultura. Ejemplos de ello podrían ser Eloísa, quien recibió enseñanza privada por su condición social, o Leonor de Aquitania y su hija María de Champaña, quienes ejercieron autoridad en el mundo político y cultural. El ámbito monástico les daba la posibilidad de producir textos, por lo que en la Provenza de los siglos XII y XIII vamos a encontrar un grupo de mujeres cuya voz no pasa desapercibida: las *trobairitz*²⁰, donde encontramos a La Comtessa de Dia, ya que «la dona va tenir un paper essencial en el desenvolupament de la literatura trobadoresca» (Mussons, 2003: 62) en estos siglos. Conocemos varios nombres de estas, pero muchas otras composiciones son anónimas. Podemos afirmar que no todas se dedicaron a tener hijos, sino que llevaron a cabo una actividad literaria. Se trata de grandes mujeres con un alto nivel de formación cultural.

Debemos apuntar que se habla de Cristina de Pisan como la primera gran mujer escritora, sin embargo mujeres escritoras tenemos desde el siglo XII con las *trobairitz*, no desde el XV con Cristina²¹. Sí que es cierto que esta última innova en el sentido de que aprovecha su vocación creativa para vivir. En su obra *La Cité des Dames* llega a ser consciente de que es desgraciada por el simple hecho de pertenecer al género femenino

²⁰ La mención del término *trobairitz* aparece por primera vez en el verso 4577 del *roman* de *Flamenca*, única novela medieval en verso occitana conservada. De autor desconocido en torno a la segunda mitad del siglo XII. Agrupa a una veintena de mujeres que se dedican a trovar durante los siglos XII y XIII. Usamos este término porque respetamos la denominación medieval de este conjunto de poetas. Tomamos como referencia la edición de Rosell, A. (2012), *El Román de Flamenca. Novela occitana del siglo XIII*, Guadalajara, Ediciones Arlequín.

²¹ Vázquez Sánchez, ob. cit.

(el pensamiento masculino influyó en ella). Esta optó por reivindicar el rol de las mujeres en el ámbito laboral, político y cultural, por lo que tuvo que enfrentarse a los prejuicios del pensamiento medieval. Por ello, tenemos que destacar su papel y coincidir con Ruiz Domènez en que «Christine constituye un intento extremo por eliminar las restricciones a las mujeres» (1999: 234). Es necesario devolver la voz a las mujeres de la Edad Media para demostrar que este periodo,

al contrario de lo que se piensa, fue la primera época histórica en la que las mujeres alcanzaron un notable grado de emancipación social y cultural y comenzaron a sentar las bases de las reivindicaciones de paridad e igualdad que aún hoy son objeto de batallas cuyo éxito no está nada claro. (Bertini, 1991: 12).

Que conservemos pocas composiciones de mujeres, quizás se deba al descuido de muchos investigadores o al prejuicio que tenían hacia las manifestaciones artísticas de estas. Así estudiosos como Duby, formulan la errónea hipótesis de que estas poetas provenzales fueron inventadas por los propios poetas. Sin embargo, gracias a estas, entendemos su modo de percepción individual y su perspectiva hacia el mundo. Está más que demostrado que hubo una voz femenina constante y sus manifestaciones corresponden, más que a tendencias literarias, a necesidades interiores. Suponemos que las obras literarias de las mujeres son muy escasas, lo cual se debe a que la historia de la literatura ha seguido el ideal medieval. Sabemos que no es así realmente, que las mujeres tuvieran más o menos visibilidad es otra cuestión.

Historiadoras como las mencionadas anteriormente o la norteamericana Joan Kelly, plantearon la idea del Renacimiento como un retroceso para la mujer. Han puesto de relieve cómo con el paso del tiempo, asistimos a una progresiva pérdida de poder, estatus y escasa visibilidad con la que contaba la mujer. Nuestro objeto de estudio es un caso concreto que se enmarca dentro de las *trobairitz*, no obstante, debemos dedicar unas líneas a la concepción de la *donna angelicata*²².

Este concepto se va gestando en la Baja Edad Media hasta llegar al Renacimiento, hablamos por tanto de los siglos XIV y XV. Si bien al comienzo de este apartado

²² Para el concepto de *donna angelicata* c.f. Viñez Sánchez, A. “La *donna stella* de Guido Guinizzelli a la luz de arcano XVII “La Estrella” del Tarot”. En L. Ramello, A. Borio, E. Nicola (eds.) (2016), *Par estude ou par acoustumance. Saggi offerti a Marco Piccat*, Alessandria: Edizioni dell’Orso, pp. 671-687; Bertelli, I. (1983), *La poesía de Guido Guinizzelli e la poetica del ‘Dolce Stil Novo*, Firenze: Le Monnier, pp. 102-103.

veíamos una pirámide asentada, con el Humanismo se empieza a demoler el sistema de vasallaje y, con él, la pirámide de Dios. En ella entrará la burguesía intelectual ocupando la posición que ocupaba antes este ente divino, pero no podemos olvidar que el clero ha continuado en su posición desde entonces y que seguirá ocupando el mismo lugar.

En cuanto al prototipo de mujer (de *donna*) se va forjando desde la denominación de *donna stella* de Guido Guinizzelli (1235-1276). Este precursor del *Dolce Stil Novo*, espiritualiza a la dama y le atribuye una serie de características que quedan perfectamente reflejadas en los siguientes versos de una de sus composiciones²³:

Vedut' ho la lucente stella diana	He visto al lucero brillante y claro,
ch' apare anzi che 'l giorno rend' albore,	que aparece antes que la luz del día,
c'ha preso forma di figura umana;	tomar forma de figura humana,
sovr' ogn' altra me par che dea splendore:	con más claridad que cualquier estrella:

Esta concepción de Guinizzelli junto con las teorías eclesiásticas dan lugar a la *donna angelicata*. Es un ser deshumanizado e intocable que puede apreciarse perfectamente en la Venus de Sandro Botticelli²⁴. Es un modelo de belleza femenina que encuentra su opuesto en la escultura del David de Miguel Ángel Buonarroti. Ambas representaciones artísticas representan el ideal de perfección.

Como hemos señalado se deshumaniza a la mujer, por ello debemos hacer referencia a los estudios de Romeo di Maio²⁵ y Ottavia Niccoli²⁶, acerca de la mujer en el Renacimiento. En cuanto a la segunda, esta viene a cuestionarse si realmente hubo un Renacimiento para el género femenino, pero di Maio, a pesar de que afirma que esta no sufre cambios significativos, sí que percibe una serie de movimientos que llegarán a una relativa emancipación de la concepción femenina. En todo este pensamiento influye la figura del filósofo Sócrates (470-399 a.C.) quien había recalcado el hecho de que su maestra, Aspasia (470-400 a.C.), fue una mujer. Bertini es uno de los muchos estudiosos que recogen la historia de Sócrates y su maestra, quien afirmó que las

²³ Texto procedente de Alvar, C. (1984). *El Dolce Stil Novo*. Madrid: Visor, pp. 30-31.

²⁴ Cf. Vázquez Sánchez, A. "El pasado en la contemporaneidad: la Edad Media. Literatura, pintura y cine". En: *El diálogo entre las artes. Máster de Estudios Hispánicos*, curso 2018-2019, [en red: <https://av03-18-19.uca.es/moodle/course/view.php?id=585>]

²⁵ De Maio, R. (1988). *Mujer y Renacimiento*. Madrid: Mondadori.

²⁶ Niccoli, O. (1993). *La mujer del Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.

mujeres «eran menos listas y menos fuertes que los hombres» (1991: 13), por el hecho de que no tiene acceso a una educación apropiada. Este apoyo hacia el componente del género femenino cae en desgracia cuando el filósofo es condenado a muerte. A partir de este momento, las mujeres pierden a un gran defensor que evidenciaba el sexo de su maestra.

Vemos entonces que al mismo tiempo que recuperamos la tradición clásica y, con ella, el pensamiento de Sócrates, la sociedad hace notar su actitud conservadora y la gran influencia que suponía el poder del estamento clerical. Por tanto, no nos extraña que la *donna angelicata* se asemeje a la Virgen María, puesto que ambas carecen de condición humana y adquieren una entidad espiritual. Dado que la Iglesia insiste constantemente en la inferioridad femenina, en el año 1477, el papa Sixto IV²⁷, aparece engrandeciendo la imagen de la Inmaculada Concepción, un ente divino, deshumanizado e inaccesible, que vuelve a equipararse a la *donna angelicata*.

En pocas palabras cerraremos el debate del Renacimiento alegando que pasamos de una figura con un rol activo en la escuela cortés, a un ente pasivo en el Humanismo. Realmente pasamos de tener un grupo de veinte poetas provenzales –las *trobairitz*– a un número inexistente de mujeres que componen. Es un claro indicio de hasta qué punto podemos hablar de Renacimiento para todo el mundo, excepto para el género femenino. Para concluir este primer apartado citamos las palabras de Georges Duby con las que, esta vez, estamos de acuerdo: «il m'est apparu plus clairement qu'il serait inefficace de séparer l'histoire de la femme de l'histoire de l'homme. Il faut étudier ensemble l'évolution de la condition de chacun des deux sexes» (1986: 519).

Con ello queremos hacer ver que es conveniente y necesario abordar el estudio de la literatura medieval, visto el difícil acceso a la expresión al que se enfrenta la mujer en torno a estos siglos. A continuación, profundizaremos en la desigualdad que existe entre el número de trovadores y composiciones conservadas y atribuidas a voces de hombres, frente a las poetas provenzales cuyas voces femeninas aparecen en escasos testimonios conservados.

²⁷ Vázquez Sánchez, “El pasado en la contemporaneidad: la Edad Media. Literatura, pintura y cine”, ob. cit.

3. AMOR CORTÉS

Desde el punto de vista cronológico, el amor cortés²⁸ se desarrolla entre los siglos XII y XIII en el mediodía de Francia, surgiendo así «lo que podríamos denominar un movimiento poético, el de los trovadores, de características totalmente opuestas a las de la épica» (Alvar, 1999: 21), debido a que este no tenía como eje central la temática amorosa. Nace entonces una corriente con identidad propia que, influida por la literatura latina –especialmente la de Ovidio–, supone una gran novedad por su sensibilidad y concepción del amor.

En este apartado abordaremos diversas cuestiones como qué es lo que envuelve a la figura del trovador, cómo a día de hoy conservamos sus textos, qué géneros vamos a encontrar y qué caminos podían tomar para expresar sus sentimientos y pensamientos. Todo ello es necesario para entender de qué manera se servían del provenzal u occitano para propagar la idea del amor cortés en la escuela trovadoresca propia del sur de Francia. Dejamos al margen la del norte, es decir, la de los *trouvères*²⁹ porque aunque comparten similitudes, no es la protagonista de nuestro estudio.

Dicho esto, comenzamos por los trovadores. Estos son los encargados de componer para que su poesía sea difundida posteriormente mediante el canto porque «para los trovadores *componer* es *cantar*» (Riquer, 1992, I: 19). De este modo, *trobar* o *trovar* se entiende como el arte de componer versos y sus respectivas melodías. La lírica provenzal de estos siglos registra un total de 350 trovadores y 20 *trobairitz*, procedentes de diversos estamentos, por lo que no es de extrañar encontrar reyes, señores, clérigos, militares y burgueses, así como representantes de la condición social más baja, quienes pueden llegar a convertirse en profesionales como es el caso de Marcabré (...1130-1149)³⁰ o Bernart de Ventadorn (...1147-1170...)³¹. Es muy importante analizar los datos sobre los distintos poetas provenzales que existieron, puesto que esto nos ayuda a fijar una fecha aproximada que dé comienzo a la escuela del sur. El primer trovador

²⁸ Para el amor cortés cf. Riquer, M. de. (1992). *Los Trovadores: Historia literaria y textos*. Tomo 1. 3ª ed. Barcelona: Ariel; Alvar, C. (1999). *Poesía de trovadores, trouvères, minnesinger: De principios del siglo XII a fines del siglo XIII*. Madrid: Alianza; Viñez Sánchez, “Literatura Románica”, ob. cit.

²⁹ Para la escuela de los *trouvères* o troveros cf. Alvar, ob. cit., pp. 51-56; Viñez Sánchez, “Literatura Románica”, ob. cit.

³⁰ Para la *Vida* cf. Riquer, ob. cit., pp. 178-179.

³¹ Para la *Vida* cf. Riquer, ob. cit., pp. 351-352.

conocido es Guillermo de Aquitania (1071-1126)³² por lo que suponemos que en torno a esta fecha empieza a desarrollarse. Y en cuanto al fin de esta corriente, entendemos que queda relegada por la aparición de nuevos estilos poéticos³³ en torno al siglo XIII como lo son: la escuela catalano-provenzal, la lírica gallego-portuguesa y el *Dolce Stil Novo*.

Atendiendo al número de personas que constituye el grupo de los trovadores, reparamos en la gran desigualdad existente entre estos y la escasa representación que queda de las trobairitz. Simplemente señalamos la disparidad y no la calidad que pueda suponer un conjunto frente al otro.

En consideración a cómo se enfrentan al arte de componer, «no se toleran ni libertades poéticas ni la más pequeña sombra de inhabilidad» (Riquer, 1992, I: 70). Luego, no pueden permitirse el lujo de improvisar porque «para llegar a adquirir su técnica le son precisos una serie de estudios concretos y no asequibles con facilidad» (Riquer, 1992, I: 71). Entendemos entonces que les es necesaria una formación previa. Además, como esta poesía está estrechamente ligada a la corte y, por ende, a los señores feudales, los trovadores deben regirse a una rigurosa rima consonante y haber recibido clases de retórica, música... ya que «muchos autores medievales escribieron poesía porque era una cosa que había que saber si quería tenerse fama» (Curtius, 1976: 660).

Podemos afirmar que el trovador lleva a cabo un aprendizaje musical y literario y que es muy consciente de su labor literaria, hecho que se evidencia en el número de textos conservados gracias a su dedicación y a la labor de los copistas. Estos últimos son los encargados de elaborar los *Cancioneros* –antologías poéticas recogidas entre los siglos XIV y XV– que, aunque suponemos que debieron existir más cancioneros provenzales, a día de hoy preservamos 95. Entre los conservados, examinamos que algunos son más extensos, que otros contienen anotaciones musicales que nos llevan a recoger un total de 256 melodías y que otros contienen miniaturas. Si algo debemos destacar de estos es que «nueve son los manuscritos de la lírica trovadoresca que nos transmiten miniaturas» (Víñez-Sáez, 2016b: 1) y no puede pasar desapercibido el *H*

³² Para la *Vida* cf. Riquer, ob. cit., pág. 112.

³³ Víñez Sánchez, “Literatura Románica”, ob. cit.

(Roma, Biblioteca Vaticana, siglo XIV)³⁴, donde aparecen ocho miniaturas dedicadas únicamente a las trobairitz³⁵. Por otro lado,

los *Cancioneros* provenzales [...] tienen la particularidad de copiar, junto a las distintas composiciones, breves textos en prosa en los que se cuenta la biografía –más o menos novelesca– del trovador en cuestión (*Vida*) o en los que se explican los motivos que impulsaron a un autor a componer una obra determinada (*Razo*): estos textos en prosa facilitan la labor del estudioso, pues dan informaciones a las que –de otro modo– no tendríamos acceso. (Alvar, 1999: 42).

Estos textos breves nos dan la posibilidad de reafirmar la falta de atención que sufren las mujeres, ya que la mayoría de las *Vidas* apuntan únicamente hacia su belleza y su saber trovar. No hay comentarios acerca de su obra y se suele decir que son *domnas* (señoras, mujeres casadas) en general; a excepción de La Comtessa de Dia, cuyo título viene implícito en su nombre. Muchas veces, debemos recurrir a las *Vidas* de los trovadores para poder situar en el tiempo a algunas de las poetas provenzales. Además,

no deja de ser llamativa la diversidad que presentan en cuanto a longitud, constituyendo algunas brevísimas pinceladas biográficas frente a otras, auténticas narraciones novelizadas en las que se mezcla realidad y ficción como la de Jaufré Rudel. Entre las de primer tipo se incluyen las *Vidas* de la trobairitz. (Víñez, 2013: 37).

Lo que más nos interesa de las *Vidas* es el carácter de documento histórico que presentan, para poder situar en el tiempo a los autores en cuestión. Eso sí, debemos prestar atención a lo que se nos cuenta, porque como comenta Víñez en la cita anterior, hay veces en las que lo que aparece no se corresponde con la realidad³⁶.

Otro aspecto a comentar de la literatura trovadoresca es la distinción de géneros que se establece. El que más nos interesa es el de la *cansó* o canción trovadoresca, puesto que concentra el contenido amoroso y es el género al que se adscribe La Comtessa de Dia. Dentro de este, se dice que existió una modalidad conocida como *mala cansó* «poesía en la que o se renegaba del amor, o se hablaba mal de una dama» (Riquer, 1992, I: 53) y su contraria, la *bona cansó*, la cual se enorgullece del

³⁴ Para las trobairitz en los cancioneros cf. Víñez Sánchez, A.-Sáez Durán, J. (2016). “Voz e interpretación en las imágenes de las trobairitz”. *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*, 19, pp. 1-16.

³⁵ «Pertenece a Lombarda, Tibors, una trobairitz anónima, Almuc de Catelnau, Iseut de Capio, Maria de Ventadorn y La Comtessa de Dia, de la que figuran dos» (Víñez-Sáez, 2016b: 3).+

³⁶ Para la *Vida* de Jaufré Rudel cf. Riquer, ob. cit., pág. 154.

sentimiento de amor; además de una forma dialogada como es el caso de la *tensó* o el *salut d'amor* o epístola amorosa en verso. Aunque nos vayamos a centrar en este, no está de más mencionar que existieron otros alejados de la temática amorosa. Uno de ellos abarca contenidos morales y políticos, como las malas costumbres, preceptos, sátiras... y se denomina *sirventés*; mientras que el otro, conocido como *planh* o lamento fúnebre, se dedica a homenajear a personas fallecidas a modo de elogio de sus virtudes.

Por último, por lo que corresponde al modo de expresión, todos ponen en marcha técnicas de repetición a causa de que se sirven únicamente de la memoria. Los trovadores se dividen en dos tendencias claras: el *trobar leu* y el *trobar clus*. El primero de ellos significa literalmente «versificación sencilla», «poesía fácil, ligera, llana» (Riquer, 1992, I: 74), por lo que la información es accesible y se decanta por la ausencia de recursos estilísticos enrevesados. Esta tendencia queda perfectamente reflejada en las *cansós* de La Comtessa de Dia, en las que profundizaremos más adelante. El segundo de ellos quiere decir «poesía hermética», literalmente «versificar cerrado» (Riquer, 1992, I: 74). Se caracteriza por el rebuscamiento, la dificultad y oscuridad. Marcabrú sería un ejemplo de este *trobar clus* al igual que la única trobairitz que se adscribe a esta tendencia: Lombarda (...1190...) ³⁷. En el caso de Arnaut Daniel (...1180-1195...) ³⁸, este vendría a representar una modalidad dentro de esta: el *ric*, mucho más confusa e inaccesible. Vemos por tanto que ambos caminos se acercarían a lo que entendemos por conceptismo y culteranismo respectivamente.

Vistas estas cuestiones generales, es momento de centrarnos en el término *amour courtois* que Gaston Paris «usó modernamente por vez primera» (Riquer, 1992, I: 78), denominado también como *fin'amors* ³⁹. Para ello, hablaremos de esta concepción tomando como referencia el tratado que nos dejó Andrés el Capellán, el *De amore* ⁴⁰. Este *Tratado del amor*, que sería como el *Ars Amandi* del amor cortés, es compuesto en latín por este capellán, conocedor de lo que sucedía en la corte de Francia ⁴¹. Viendo su claro objetivo didáctico, este está dedicado a los varones, si bien este juego de hombres

³⁷ Para la Vida de Lombarda, cf. Martinengo, M., (1997). *Las trovadoras: Poetisas del amor cortés*. Madrid: horas y HORAS, pág. 84.

³⁸ Para la Vida de Arnaut Daniel cf. Riquer, ob. cit., pág. 616.

³⁹ Debemos hacer hincapié en que «amor» en occitano es femenino, no masculino como se confunde erróneamente en Markale, J. (1998). *El amor cortés o la pareja infernal*. Palma de Mallorca: Medievalia.

⁴⁰ «Se encuentra en un manuscrito de comienzos del XV, que se conserva en la Biblioteca Nacional de París» (Markale, 1998: 34).

⁴¹ Para las ideas comentadas cf. Duby-Perrot, ob. cit., pp. 301-319.

«ayudó a las mujeres de Europa feudal a levantarse por encima de su humillación» (Duby, 2001: 318), por lo que iremos viendo en las siguientes líneas y por la influencia de los movimientos cátaros⁴², que fundamentan la *fin'amors* teniendo en cuenta que «este concepto implica la igualdad de las almas y, en consecuencia, la igualdad del hombre y de la mujer ante Dios» (Rieger, 2003: 45). Sin olvidarnos tampoco de un concepto clave para el fundamento del amor cortés: la «gineolatría» de la que habla Salinas⁴³ dejando claro que ella es «inaccesible al poeta trovador» (Salinas, 1981: 25).

Como ya mencionamos en el primer apartado de nuestro trabajo que es seguro que se compuso antes de 1238, ahora comentaremos que este se divide en tres partes. La primera presenta una definición del amor, su origen y los efectos que acarrea este; la segunda estudia los cambios que pueden producirse una vez obtenido el amor como por ejemplo cómo conservarlo, disminuirlo... y se cierra con la 31 *Regulae amoris*, las reglas del amor; finalmente, la tercera constituye una palinodia, es decir, «argumentos, muchos de ellos tomados de la tradición misógina medieval, para llevar a cabo una violenta *Reprobatio amoris*» (Creixell, 1990: 16). No es otra cosa que una retractación de todo lo dicho en las dos primeras.

Dada esta división, «todas las interpretaciones llegan a que hay una contradicción entre ambas partes del tratado» (Creixell, 1990: 22), pero nosotros decidimos no entrar en ese debate⁴⁴ que intenta buscar una explicación lógica a lo que hizo Andreas Capellanus. Quizás intervino el clero por su estatus social o quizás quiso ofrecer al lector dos caminos a elegir: aventurarse en lo que supone amar o rechazar por completo esta situación.

Como hemos comentado, el tema central de la *cansó* trovadoresca es el amor. Un amor que siempre es entre un hombre y una mujer, heterosexual. Tal afirmación aparece desde un primer momento en la obra de Andrés el Capellán: «el amor no puede existir más que entre personas de distinto sexo» (Creixell, 1990: 59). Asimismo, la concepción amorosa va a estar impregnada de expresiones procedentes del ámbito jurídico y del

⁴² El catarismo «es un movimiento religioso que se desarrolló sobre todo en la Francia meridional» (Martinengo, 1997: 32). Cf. para el tema a J. Ávila Granados (2005). *La mitología cátara. Símbolos y pilares del catarismo occitano*. Madrid: mr-ediciones.

⁴³ Para la «gineolatría» cf. Salinas, P. (1981). *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Barcelona: Seix Barral, pp. 22-26.

⁴⁴ Para saber quiénes opinan y qué opinan cf. Vñez Sánchez, «Literatura Románica», ob. cit.

código feudal⁴⁵. Así, aparece el «modelo de relaciones ente [sic] hombre y mujer que los contemporáneos denominaron *fine amour*, esto es, amor sublime [...] forma de conjunción sentimental y corporal entre dos individuos de sexo diferente» (Duby, 2001: 301) que se desarrolla en la corte, donde ese *amour* se configura en la vida espiritual, intelectual y literaria. Ese código feudal se observa en que:

en la manera de expresar y sentir el amor los trovadores hay un traslado, como una constante metáfora, de las situaciones entre señor y vasallo y de la terminología jurídico feudal a las situaciones ente hombre y mujer y el lenguaje sentimental. (Riquer, 1992, I: 82).

Este traslado supone que la dama se convierte en el señor y el trovador en el vasallo. «Frente al desprecio habitual que se mostraba hacia la mujer, los trovadores van a considerarla como algo muy superior, como su señor feudal» (Alvar, 1999: 43). Esta es la gran originalidad y novedad del amor cortés, el paralelismo existente entre el feudalismo y lo literario. Así, debemos ir señalando que la mujer cantada pasará a ser denominada *domna* o *midons* (mi señor), un término que supone un mayor respeto y una actitud de sumisión, visto que el feudalismo constituye una jerarquía en la que el servir es sinónimo de amar. El concepto revolucionario del amor cortés,

ensalza e idealiza la figura de la mujer y su belleza física, encumbrándola como «objeto de culto» que permanece inalcanzable para un amante humilde y sumiso, que rinde devoción y lealtad a un amor casi imposible. Una manifestación amorosa que traslada la relación feudal entre el señor y el vasallo a la expresión del amor entre una dama [...] que ejerce autoridad sobre el amante. (Cosma, 2013: 5).

Este amor irá evolucionando y perfeccionándose a medida que el poeta avanza en los grados del amor que,

corresponden a cuatro situaciones en que se encuentra el enamorado respecto a la dama: la de *fenhedor*, “tímido”; la de *pregador*, “suplicante”; la de *entendedor*, “enamorado tolerado”; y la *drutz*, “amante”. En el primer escalón el enamorado, temeroso, no osa dirigirse a la dama; pero, si ella le da ánimos para que le exprese su pasión, pasa a la categoría de *pregador*. Si la dama le otorga dádivas o prendas de afecto (“cordon”, centur’o gan”) o le da dinero (“son aver”), asciende a la categoría de *entendedor*.

⁴⁵ «El feudalismo era un sistema que resulta de la toma de conciencia de una realidad cotidiana, de asegurar el equilibrio de las fuerzas presentes en un material, de asegurar el equilibrio de las fuerzas presentes en un inmenso conjunto» (Markale, 1998: 13).

Finalmente, si la dama lo acepta en el lecho [...] se convierte en *drutz*. (Riquer, 1992, I: 90-91).

Por tanto, el *fenhedor* o aspirante: es el primer encuentro entre el amante y la dama. El *pregador* tendrá la tarea de rogar, mientras que en el siguiente paso, el del *entendedor* o «cortejo reconocido» como lo denomina Salinas, el poeta sabe que la dama está interesada porque se ha producido el intercambio de un objeto simbólico. Por último, el grado *drutz* o como lo llama Salinas «amante aceptado», donde aspiran a un amor con un objetivo físico, al «deseo carnal y la comunicación física» (Pozuelo, 1979: 32), alejado de la concepción platónica porque en el terreno de la sexualidad, el *amour courtois* es el «arte de cultivar la excitación» (Jacquart-Thomasset, 1988: 96).

Pero toda esta evolución no sería posible si no se produce «una mirada furtiva» (Duby, 2001: 301), porque mediante el sentido de la vista, el aspirante queda prendido de la dama, que hará sufrir al amante mostrándose inalcanzable hasta que este llegue al último grado. En el capítulo I del *De amore* todo queda perfectamente resumido en:

el amor es una pasión innata que tiene su origen en la percepción de la belleza del otro sexo y en la obsesión por esta belleza, por cuya causa se desea, sobre todas las cosas, poseer los abrazos del otro y, en otros abrazos, cumplir, de común acuerdo, todos los mandamientos del amor. (Creixell, 1990: 55).

Por ello comprendemos que en el capítulo V, Andrés el Capellán diga que los ciegos no pueden alcanzar el amor porque su ceguera les impide «ver nada con lo que su espíritu llegue a obsesionarse» (Creixell, 1990: 67).

En otro orden de ideas, existe una absoluta incompatibilidad entre el amor y el matrimonio, porque «todo matrimonio era matrimonio de razón [...] sin otra preocupación que los intereses de la familia» (Duby, 2001: 309). El amor que vamos a encontrar es adulterino, fuera de la pareja matrimonial, porque «se parte del principio de que los matrimonios entre las clases elevadas no son producto del amor, sino de la conveniencia política o económica» (Riquer, 1992, I: 93-94). Pero aunque se cometa adulterio «el fin amor es al mismo tiempo amor leal» (Koehler, 1954: 9). En él, el marido se convierte en el *gilós* (celoso), rodeado de los *lausengiers* (lisonjeros, aduladores, envidiosos), aquellos dispuestos a informar al marido de la posible infidelidad que comete su esposa.

Todo forma parte de un juego en el que «es preciso que ella esté casada» (Markale, 1998: 24). Un juego que no deja de ser peligroso por arriesgarse a ser descubiertos, de ahí la prudencia, la discreción y la reglas a las que se sometían los amantes, puesto que «una vez aceptada la relación amorosa se exige fidelidad absoluta de una y otra parte y de ella se deriva una total confianza entre los amantes» (Casas-Cantesa, 1975-76: 9). Al tener que respetar la ley del secreto amoroso y no revelar el nombre de la dama cantada, surge la costumbre de usar un pseudónimo para esta, un *senhal*. En numerosas ocasiones se dirigen ella con el término *midons* (mi señor), un término general que no muestra rasgos distintivos algunos.

Muchos otros términos recurrentes son el de la juventud, la *mesura* y la moderación; la *largueza* que habla de la generosidad, cualidad esencial de los nobles; el *ensenhamen* un concepto relacionado con la cultura y la educación; el *pretz* que hace referencia al mérito, la valentía y la estima de una persona; y la *joi*, una exaltación y un estado interior en el que el amante sufre una alegría violenta, pero que en ningún momento es positiva, dado que desequilibra a aquel que la padece. Este amor neurótico y desequilibrado llega incluso a tener su sede: el *cor*, un corazón enfermo que hará sufrir al amante. No faltan elementos que, en mayor o menos medida, se relacionan con los tópicos ovidianos.

En consideración al rol de la mujer, comprobamos que esta pasa de una absoluta inferioridad a convertirse en el eje central de la literatura trovadoresca, haciéndose ver y llegando a componer. Se ha discutido mucho acerca del contenido del *De amore*, porque Andrés el Capellán continúa dando consejos para aquellos que deseen obtener el amor. Como por ejemplo: evitar el amor obtenido por dinero⁴⁶ porque solo se obtiene por el corazón; evitar a las mujeres que se entregan⁴⁷ fácilmente llevadas por el deseo físico; y sobre todo, evitar a las meretrices⁴⁸, porque estas se ofrecen por dinero, siendo el opuesto de la dama inaccesible del amor cortés. Y al final del tratado, va cerrando con unas palabras que ya hemos visto: «maldiciente», «inconsecuente con sus palabras»,

⁴⁶ *Capitulum IX: De amore per pecuniam acquisito* / Capítulo IX: Sobre el amor obtenido por dinero, cf. Creixell, ob. cit., pp. 270-277.

⁴⁷ *Capitulum X: De facili rei concessione petita* / Capítulo X: Sobre la fácil entrega de lo que se pide, cf. Creixell, ob. cit., pp. 278-281.

⁴⁸ *Capitulum XII: De amore meretricum* / Capítulo XII: Sobre el amor de las prostitutas, cf. Creixell, ob. cit., pp. 284-285.

«rebelde a lo prohibido», «charlatana incapaz de sentir amor por un hombre» (Creixell, 1990: 395).

No obstante, nos quedamos con la idea de que el amor cortés le otorgaba a la mujer un poder indudable, que incluso llega a ser «sorprendente que el culto a la Virgen María coincida con el triunfo de la dama del amor cortés» (Markale, 1998: 18).

4. TÓPICOS

Para saber lo que es un tópico podemos hacer uso de la acepción número seis que el Diccionario de la Lengua Española nos ofrece de este término: «lugar común que la retórica antigua convirtió en fórmulas o clichés fijos y admitidos en esquemas formales o conceptuales de que se sirvieron los escritores con frecuencia» (Real Academia Española, 2018). Estamos, por tanto, ante la repetición de ciertas ideas o temáticas propias de un momento.

Estos son imprescindibles para comprender cómo se estructura la literatura en general, pero, sobre todo, cómo se componen los textos de la literatura cortés puesto que los tópicos cortesés que vamos a comentar a continuación, «son originalmente medios empleados en la elaboración de los discursos» (Curtius, 1976: 109) para expresar diversos sentimientos y recalamos que, «nada es indiferente. Todo expresa algo y todo es significativo» (Cirlot, 1982: 34). La gran mayoría de ellos parten de la tradición latina, en especial de Ovidio, dado que los trovadores y trobairitz adaptan lo que conocen para reflejar su pensamiento.

4.1. ANÁLISIS DE LOS PRINCIPALES TÓPICOS CORTESES

En este apartado comentaremos muchos de los tópicos que aparecen en la poesía cortés⁴⁹. Cada uno de ellos llevará consigo versos de nuestra protagonista, La Comtessa de Dia, o de otros trovadores conocidos, que nos servirán de ejemplo para ilustrar cómo aparecen en las composiciones.

⁴⁹ Para los tópicos cf. Vázquez Sánchez, «Literatura Románica», ob. cit.; Pozuelo Yvancos, J. M. (1979). *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*. Murcia: Universidad de Murcia; Salinas, P. (1981). *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Barcelona: Seix Barral.

Hemos de señalar que «los textos remiten a un universo simbólico muy complejo cuyas claves, en su mayor parte, hemos perdido» (Duby, 2001: 304), no obstante, podemos acercarnos al sentir de la época y llegar a comentar los más característicos.

4.1.1. *El dios Amor*

El dios Amor que se manifiesta en las canciones medievales proviene de Ovidio y su famoso *Ars Amandi*. Verdaderamente este comienza como el dios Cupido, quien con sus flechas de amor, hace que los poetas provenzales se enamoren de una persona. En vista de que es un personaje más con quien el amante o la amada establecen un diálogo, este aparece personificado al ser un elemento fundamental de la historia amorosa.

«Así como la religión cristiana tiene sus órdenes regulares, así las tiene este dios» (Salinas, 1981: 10). En virtud de ello, aparece el concepto de «la religión del Amor» que lleva consigo la «feudalización del amor», es decir, una religión en la que existe una relación directa entre el mundo social y el poético. Es el vasallaje traspasado al amor, donde la servidumbre es el estado natural en el que vive el poeta frente a su dama, su señora. Los enamorados veneran a este dios a pesar de que son conscientes de que van a sufrir e incluso que pueden llegar a enfermar.

En los versos de uno de los trovadores más conocidos, Bernart de Ventadorn, vamos a encontrar este tópico pero escrito en minúsculas. Debemos hacer saber que siempre que aparece mencionado el dios Amor, este se escribe con mayúsculas. Sin embargo, muchos autores se decantan por el empleo de la minúscula para minimizar el efecto del amor. Cuando encontramos este «amor», no se refiere al verdadero, porque aún está en crecimiento, no es el ovidiano (Víñez, 2018/2019):

¡Ay de mí! Creía saber mucho
de amor , ¡y sé tan poco!

(vv. 9-19; estrofa II del poema “Can vei la lauzeta mover”; Riquer, 1992, I: 385)

Al igual que ocurre con el los versos de La Comtessa de Dia:

Le entrego mi corazón, mi amor,
mi juicio, mis ojos y mi vida

(vv. 15-16; estrofa II del poema “Estat ai en greu cossirier”; Riquer, 1992, II: 799)

4.1.2. Amor como enfermedad

Antes hemos señalado que el enamorado puede llegar a enfermar. Aparece entonces el tópico del amor como enfermedad, el cual produce un desarreglo en los sentidos y desequilibra a aquel que la padece. En las canciones medievales veremos continuamente el concepto del *cor* haciendo referencia a ese corazón enfermo, sede del amor.

En torno a este tópico existe toda una sintomatología que Ovidio denomina como *signa amoris*, porque describe qué sucede cuando uno se enamora: sudoración, palidez, delgadez, falta de apetito, insomnio... Salinas señala que es un placer en el que no hay dolor y afirma que es «la aceptación gozosa del sufrimiento que trae consigo» (1981: 13). De este modo, sufren, pero ansían estar en esa situación. Esto se traduce en el término del *joi*, un concepto difícil de interpretar que vendría a ser una alegría descontrolada. Hablamos de una alegría pero que en ningún momento afirmamos que sea positiva, sino enfermiza y desequilibrante. El trovador está fuera de control puesto que «el oficio del enamorado es penar» (Salinas, 1981: 14) y «sabe que va a sufrir por la relación que inicia con su dama» (Markale, 1998: 180).

En los siguientes versos puede verse la grave preocupación de la que habla la Comtessa. Se refiere a los síntomas del amor, al paradigma del amor como enfermedad:

He estado en grave cuita
por un caballero que he tenido,

(vv. 1-2; estrofa I del poema “Estat ai en greu cossirier”; Riquer, 1992, II: 798)

4.1.3. La queja amorosa

Este está ligado directamente con el anterior por formar parte de la sintomatología amorosa. Es la lamentación sobre lo mal que está el poeta anímicamente. Antes hemos recogido el tópico del dios Amor con unos versos de Bernart de Ventadorn. El primero de estos versos nos sirve de ejemplo para señalar cómo aparece la queja amorosa en: «¡Ay de mí!».

4.1.4. La dama inaccesible o dama como hielo

Este tópico hace referencia a la dama inalterable, a la que no responde ante las súplicas del amante. Esta aparece asociada al frío, al elemento del hielo, el cristal, el

espejo... En ningún momento siente empatía por aquel que quiere seguir avanzando en los grados del amor.

En el caso de la Comtessa también encontramos al amado inaccesible en los siguientes versos:

Connmigo os mostráis altivo en palabras y en el trato,
y sois amable con todos los demás.

(vv. 13-14; estrofa II del poema “A chantar m’er de so q’ieu no volria”; Riquer, 1992, II: 801)

4.1.5. La comunicación frustrada

Como su propio nombre indica, se da cuando el deseo de comunicarse queda insatisfecho y no hay respuesta alguna por parte de la amada.

Es muy recurrente el símbolo de la nave en medio el mar, que actúa como metáfora de la soledad y refleja todo un mundo emocional interior. Como muchos lugares comunes proceden de Ovidio, este se corresponde con el tópico *navigium amoris*. El cual queda ejemplificado en «la nave que toca puerto» (Ovidio, 1991, I: 62), como símbolo del amor en medio de un mar tempestuoso⁵⁰. Debemos aludir a una de las vidas más comentadas, la de Jaufré Rudel, puesto que este va en busca de su dama en una nave donde acabará muriendo.

En el caso de La Comtessa de Dia notamos que ese amado inaccesible hace que su deseo de comunicarse quede insatisfecho y por tanto, sufre:

Pero también quiero que le digas, mensajero,
que demasiada altivez ha acarreado grandes males a muchos.

(vv. 36-37; estrofa VI de “A chantar m’er de so q’ieu no volria”; Riquer, 1992, II: 802)

4.1.6. El secreto amoroso

Este tópico hace alusión a la ley del secreto amoroso por la que la dama no puede ser delatada. El trovador está obligado a no dar ningún signo distintivo de su dama, ni describir su aspecto físico o localización. La amada debe responder a un ser arquetípico, no a una descripción que se atribuya a una única persona fácilmente identificable. En la

⁵⁰ En este caso, «tocar puerto» quiere decir terminar la aventura amorosa.

obra de Ovidio aparece un código de señales usado entre los enamorados cuando estos tienen que comunicarse «a escondidas» (1991, I: 8), como son los movimientos de cabeza, las furtivas señales...

Para llevarlo a cabo, utilizan la denominación *midons*, fusión del clítico y *dons* que en occitano significa señor o señora. Otros autores van más allá y elaboran un *senhal* característico. Por ejemplo, Bernart de Ventadorn utiliza los *senhals*⁵¹ de: *Bel Vezzer* (hermosa visión), *Aziman* (imán) y *Conort* (consuelo), para referirse a sus damas. O *L'aura* para el caso de Arnaut Daniel, que en occitano quiere decir viento leve o brisa. En la Comtessa de Dia también podemos encontrar uno: en su poema “Ab joi et ab joven m’apais”: *Floris*, «senhal tomado del famoso enamorado de Blancaflor con el que la condesa encubre el nombre de aquel a quien envía la canción» (Riquer, 1992, II: 795, nota 33).

Son conscientes de que deben guardar el secreto. No obstante, Guillermo de Aquitania rompe este tópico porque estaba orgulloso de sus relaciones extramatrimoniales y «llevaba en su escudo pintado el retrato de la vizcondesa que afirmaba que quería tener a su lado en la batalla a aquella que tenía a su lado en el lecho» (Riquer, 1991, I: 107).

4.1.7. Amor como prisión

Es un tópico muy específico que caracteriza al poeta de ser prisionero de una cárcel, una cárcel de amor que envuelve toda la sintomatología amorosa. Puede examinarse en: «yo sería, por ella, llamado cautivo» (v. 14; estrofa II del poema “Lanqand li jorn son lonc en mai”; Riquer, I, 1992: 163)⁵².

4.1.8. Amor muerte

Esta idea del amor relacionado con los conceptos de la muerte se ve perfectamente cuando Ovidio en estas palabras: «morir es mi deseo» (1991, I: 51), quiere manifestar los celos que padece. La denominación que presenta Pozuelo es «amor constante», pero nosotros preferimos adoptar el concepto de «amor muerte», teniendo en cuenta en todo momento que hablamos de una muerte alegórica, no literal. Al emplear el término *muerte* entendemos fácilmente que al morir, la enfermedad amorosa cesará.

⁵¹ Riquer, ob. cit., I, pág. 345.

⁵² El término «cautivo» hace referencia directa a esa sensación de estar atrapado en una prisión.

En un verso de La Condesa puede verse que esta está dispuesta a entregarle al amado su corazón (sede de la enfermedad), su amor (primer elemento de este tópico), su juicio (la falta de este es un síntoma de la enfermedad), sus ojos (necesarios para entrar en el juego del amor) y su vida (segundo elemento de este tópico). En cuanto le entregue su vida, esta morirá. Los versos en occitano dicen así:

eu l'autrei mon cor e m'amor

mon sen, mos huoills e ma vida.

(vv. 15-16; estrofa II del poema “Estat ai en greu cossirier”; Riquer, 1992, II: 799)

4.1.9. Amor-guerra

De nuevo, Pozuelo presenta otra designación para este tópico: «lucha entre amantes». Inclinar por «amor-guerra» nos facilita el entender que este tópico siempre aparecerá junto al léxico belicista, como: defender, atacar, destruir, afrenta...

Un ejemplo sería la estrofa IV de “Can vei la lauzeta mover” de Bernart de Ventadorn: «y así como las solía defender» (v. 27; Riquer, 1992, I: 385).

4.1.10. Amor-fuego

Otro tópico que triunfa en la Edad Media y que proviene de Ovidio es el amor como fuego, porque el amor está unido a la destrucción. Es el fuego como símbolo de la pasión amorosa.

Esto puede verse a la perfección en palabras recogidas del primer volumen de Ovidio, *Ars Amandi*, que dicen así: «me abraso» (1991: 2); «ardo» (1991: 48); «mi fuego está ausente» y «la que aviva mi corazón está lejos» (1991: 75), etc. Ponemos otro ejemplo procedente de Arnaut Daniel:

pues además de la nieve necesitaría un beso para el cálido

corazón refrescar, pues no vale para ello otro bálsamo

(vv. 20-21; estrofa III del poema “L’aur’amara fals bruels brancutz”; Alvar, 1999: 161)

4.1.11. Amor-vista

Este tópico alude a uno de los órganos más importantes para el amor: los ojos, ya que son la puerta del corazón. La «pasión innata procede pues de la visión y de la reflexión» (Creixell, 1990: 57).

En este subapartado debemos destacar también el *amor de lonh* o «amor de lejos» propio del trovador Jaufré Rudel. Por su *Vida*, sabemos que este no se enamora de su dama por el sentido de la vista, sino por lo que escucha de esta a través de los oídos. De esta forma, la vista solo consolidará ese amor que siente hacia ella, puesto que ya de antes el poeta está enamorado. Rudel lleva a cabo una clara desautomatización, al contradecir lo que el Capellán decía en su tratado⁵³. Veamos algunos de sus versos:

Triste y alegre me separaré
cuando vea este amor de lejos
pero no sé cuándo la veré
porque nuestras tierras están demasiado lejos

(vv. 15-18, estrofa III del poema “Lanqand li jorn son lonc en mai”; Riquer, 1992, I: 164)

4.1.12. *Preludio primaveral*

Es un tópico de obligada aparición en la escuela cortés. Siempre aparece al comienzo de la composición, aunque algunos deciden eliminarlo. La gran mayoría de los textos amorosos comienza con una primera estrofa en la que se desarrolla este tópico. Así, contextualizan el amor dentro de la estación de la primavera. «En Ovidio y sus sucesores las descripciones de la naturaleza se convierten en interludios virtuosistas, en que los poetas se esfuerzan por superarse los unos a los otros» (Curtius, 1976: 279).

Si bien muchos optan por eliminarlo, otros toman la vía de la desautomatización ya que «al tener una lengua cristalizada, era inevitable a veces evadirse de tanto tópico» (Pozuelo, 1979: 13). Es tal el desgaste que puede sufrir un tópico que muchas veces el autor desea añadir un matiz diferente e innovar. Este recurso que se inclina por la originalidad es lo que se conoce como «desautomatización».

Un caso en el que aparece este tópico sin modificación alguna podría ser el de Arnaut Daniel, donde es notable la adjetivación, la elaboración densa...

La brisa amarga que los bosquecillos frondosos
se aclaren, aquellos que la brisa dulce espesó con hojas

⁵³ Para el tema de la desautomatización del tópico amor-vista en Rudel, cf. Vázquez Sánchez, A. (2018): “La sintomatología amorosa del corazón en Jaufré Rudel: La *Flors d’Albespis*”, en Vallín, G. (ed.), *Enfermedades, médicos y pacientes en la literatura*. Pontevedra: Academia del Hispanismo, pp. 248-268, p. 255 en particular.

y a los alegres picos de los pájaros de las ramas
los mantiene callados y mudos semejantes pero distintos
¿Por qué me esfuerzo en hacer y decir cosas agradables
a muchos? Por aquella que me ha vuelto de arriba abajo,
por lo que temo morir, si no acaba con mis preocupaciones.

(vv. 1-7, estrofa I del poema “L’aur’amara fals bruels brancutz”; Alvar, 1999: 159)

Ahora bien, la desautomatización es reconocible cuando Azalais de Porcairagues (...1140-1177) en su composición, introduce el elemento del frío en pleno mes de mayo. Además de presentar a los pájaros mudos (Víñez, 2018/2019):

Ahora hemos llegado al tiempo frío,
y [han llegado] el hielo, la nieve y el barro,
los pajarillos están mudos
y ni uno de ellos se inclina a cantar;
y en los setos están secas las ramas,
sin que de ella nazca flor ni hoja,
y no gorjea el ruiseñor
que allá por mayo me desvela.

(vv. 1-5, estrofa I del poema “Ar em al freg temps vengut”; Riquer, 1992, I: 460)

Por último, hemos comentado también que muchos optan por eliminar el tópico, vía que toman las trobairitz (excepto la anterior) y, por ende, La Comtessa de Dia en cada una de sus *cansós* (Víñez Sánchez, 2018/2019), como vemos en:

La alegría me produce sincero gozo;
por ello canto más gozosamente
y no me causa pesadumbre
ni preocupación alguna
saber que me son hostiles
los maldicientes falsos y villanos,
ni me atemorizan sus maledicencias,
antes bien estoy dos veces más contenta.

(vv. 1-5, estrofa I del poema “Fin joi me don’alegranssa”; Riquer, 1992, II: 796)

5. LA COMTESSA DE DIA: VIDA Y OBRA

5.1. VIDA

Venimos confirmando la existencia e importancia de un conjunto de poetas provenzales mujeres porque «todo el mundo ha oído hablar de los *trobadors*, pero pocos saben que la cultura provenzal tuvo a menudo también *trobairitz*» (Martinengo, 1997: 6). La Comtessa de Dia entraría dentro de esta veintena de mujeres provenzales, aunque se sabe que hubo más por la conservación de textos anónimos.

Son mujeres que han tenido la oportunidad de recibir una instrucción y de adquirir conocimientos relativos a la escritura, la lectura, la música, la cetrería... y es que la *domna occitana*,

conoce a fondo las obras de los trovadores de su entorno [...] oye las últimas creaciones cantadas por los juglares o trovadores itinerantes y [...] componer nuevas canciones según el concepto trovadoresco del conjunto artístico de *motz*, *razo* y *so*, de «palabras, contenidos y sonidos». (Rieger, 2003: 47).

Podríamos llegar a conocer tanto de las *trobairitz* como de los trovadores, sin embargo, las *Vidas* que nos llegan de estas son las de Azalais, Castelloza, Maria de Ventadorn, Lombarda, Tibors y la de La Comtessa de Dia, las cuales suelen destacar su belleza, cortesía y su instrucción en algunos casos. Se establece entonces una imagen arquetípica poco característica de cada una de ellas. De Na Tibors de Sarenom (...1130-1182...) por ejemplo se dice que «era cortés y culta, graciosa y muy sabia; y sabía componer»⁵⁴. O de Lombarda, que de ella sabemos que era «era una señora noble y bella» y que «sabía trovar bien y compuso bellísimos versos sobre el amor»⁵⁵. O de Castelloza (...1200...) que se comenta que era «muy instruida y muy bella»⁵⁶. Podríamos destacar también la de Maria Ventadorn (...1165-1221...) ⁵⁷ de la que se dice que fue mecenas de poetas.

En cuanto a la *Vida* de nuestra poeta, Martín de Riquer logra recoger lo siguiente:

⁵⁴ Para la *trobairitz* cf. Martinengo, ob. cit., pág. 55.

⁵⁵ Para la *trobairitz* cf. Martinengo, ob. cit., pág. 84.

⁵⁶ Para la *trobairitz* cf. Martinengo, ob. cit., pág. 88.

⁵⁷ Para la *trobairitz* cf. Martinengo, ob. cit., pág. 69.

La condesa de Dia fue esposa de Guilhem de Peitieu, dama hermosa y buena. Y se enamoró de Raimbaut d'Aurenga y compuso sobre él muchas buenas canciones.

(Riquer, 1992, II: 793).

Se conserva una *Vida* brevísima en la que se nos dice que fue esposa de Guilhem de Peitieu y que se enamoró del trovador Raimbaut d'Aurenga —al igual que Azalais de Porcairagues—, dado que «both trobairitz likely belonged to a poetic circle that included the troubadour Raimbaut d'Orange» (Cheyette-Switten, 1998: 32). Estas líneas y las cuatro composiciones que se le adscriben son nuestro único punto de referencia para suponer que esta vivió entre finales del siglo XII y principios del XIII.

Dado que no conocemos su nombre real y que su título de condesa viene implícito, muchos son los provenzalistas que intentan descubrir quién fue. Martín de Riquer nos ofrece más datos acerca de ella como que Guillermo I de Poitiers (conde de Valentinois) tuvo posesiones cerca de Dia y estuvo al frente de ellas entre 1163 y 1189 aproximadamente, que incluso «estuvo casado con Beatriz, hija de Guigues IV, delfín de Viennois» (1992, II: 791). Teniendo estos datos junto con los años de creación literaria de Raimbaut d'Aurenga, se piensa que, por coincidir en el tiempo, Beatriz es el nombre de esta condesa. El problema es que Guigues IV no fue conde de Día, «de ahí que la denominación de la condesa no halle una solución aparentemente lógica» (Víñez, 2012: 378).

Pero Riquer continúa aportando datos y extrae que otros hablan de que existió otro Guillermo de Poitiers, vasallo de Ermengarda de Narbona y datado entre 1143 y 1177, quien pudo establecer matrimonio con la condesa. Mientras que otros opinan que pudo ser la hija del conde de Dia Isoard, Isoarda, la cual pudo mantener una relación con Raimbaut IV d'Aurenga, documentado entre 1198 y 1218. Pero como «es bien cierto que todo esto está muy confuso y que todos los intentos de identificación de la trobairitz se basan en hipótesis montadas sobre datos tal vez no del todo seguros» (1992, II: 792), preferimos rescatar la idea de que, gracias a la intertextualidad, deducimos que estuvo enamorada de Raimbaut d'Aurenga (1147-1173), por su *cansó* «Estat ai en greu cossirier» y la de él con el título de «Amics, en gran cossirier» (Víñez, 2012: 379-380).

Dejando al margen el debate acerca de la identidad de La Comtessa, queremos recalcar que las creaciones tanto de nuestra protagonista, como las del resto de trobairitz, son textos en primera persona femenina. En ellos está más cercano el

concepto de individualidad poética, visto que son capaces de mostrar una perspectiva distinta. Este pequeño grupo y, aparentemente, aislado, nos es de gran ayuda puesto que aporta matices del amor cortés más sutiles, creativos... en definitiva, diferentes a los de los trovadores.

5.2. OBRA

Cuando hablábamos del amor cortés señalábamos que uno de los ejemplos más característicos que se adscriben a la modalidad del *trobar leu* era precisamente nuestra trobairitz, por lo que a la hora de enfrentarnos a los textos veremos la sencillez y sinceridad de las que habla Riquer.

A las trobairitz «las descubrimos como antepasadas en la historia de una creatividad femenina capaz de no renegar de la libertad de su deseo y a la vez de enfrentarse con la alteridad que ponen en juego todas las relaciones» (Martinengo, 1997: 11) y La Condesa no iba a ser menos. Su gran sinceridad hace que sus composiciones sean realmente maravillosas y apasionantes.

Gracias a los cancioneros encontramos cuatro *cansós* de atribución segura, siendo la trobairitz que tiene atribuidas más canciones conservadas⁵⁸. Estas son «Ab joi et ab joven m'apais», «Fin joi me don'alegranssa», «Estat ai en greu cossirier» y «A chantar m'er de so q'ieu no volria» y pasaremos a comentar los elementos presentes en cada una de ellas.

5.2.2. PARTITURA Y MINIATURAS CONSERVADAS

Antes de entrar en el análisis de todas y cada una de las canciones de la trobairitz, hemos visto conveniente comentar que de esta se conserva una partitura de su *cansó* «A chantar m'er de so q'ieu no volria» y varias miniaturas incluidas en distintos manuscritos. Hemos de destacar que «it is particularly precious because it is the only trobairitz song for which music has been preserved» (Cheyette-Switten, 1998: 26), siendo este un factor más para realzar la figura de La Condesa de Día.

El hecho de que se conserven piezas musicales de distintas canciones se debe a que la actividad de *trobar* consiste «en la composición del texto y su melodía de la que

⁵⁸ «En relación al número de composiciones, es la trobairitz que ostenta el mayor número de textos conservados» (Víñez Sánchez, 2012: 376).

tradicionalmente su autor era el trovador y su intérprete el juglar» (Víñez-Sáez, 2016b: 4). Ya lo veíamos en el apartado del amor cortés cuando decíamos que trovar era el arte de componer versos y sus respectivas melodías, pero no está de más recordarlo.

En cuanto a la música en sí, es notable «la perfección formal a la que está sometida la poesía de los trovadores y la música indica que hay una preocupación constante y una evidente conciencia literaria» (Alvar, 1999: 29). Esto es así porque el único soporte es la memoria y porque «la poesía trovadoresca iba acompañada de música y canto» (Martinengo, 1997: 19) por ser la forma de expresión más perfecta. Gracias a estas afirmaciones podemos decir que la *trobairitz* tenía una gran capacidad literaria y una evidente conciencia creativa fruto de su *ensenhamen*, es decir, su formación intelectual y cultural. Es importante porque realmente las mujeres debían tener un rol y una voz en la sociedad, para poder llegar a difundir sus creaciones artísticas. Si escuchamos la canción que de esta se conserva, denota una especial sensibilidad y un alejamiento notable con respecto a la emotividad que presentan los varones porque «esa voz de mujer se contrapone a la voz de hombre [...] [y] expresa una serie de actitudes, que a la luz de las leyes y normas que rigen a la sociedad de entonces, resultan anómalas o incluso francamente subversivas» (Frenk, 2018: 6).

«A chantar m'er» is constructed around the linked notions of sin, fault, and betrayal. To elaborate these notions, the comtessa adopts the vocabulary of disputes over lands and rights and of oaths of fidelity. (Cheyette-Switten, 1998: 32)

Estas nociones de pecado, culpa y traición las comentaremos cuando procedamos al análisis de la *cansó* y observaremos que, esa misma traición, también está presente en otra de sus canciones: «Estat ai en greu cossirier». Aunque la versificación y la estructura melódica que presenta La Condesa parezca fácil, no lo es puesto que requiere de un gran conocimiento de música y saber trovar.

En cuanto a las miniaturas⁵⁹, pasaremos a comentar los rasgos más significativos de ellas, aunque nos centraremos en una en concreto y que se incluye en el apéndice del presente trabajo. Señalamos que tomamos la misma imagen aunque aparezcan dos, ya que una de ellas representa únicamente a La Comtessa de Dia, desprovista del contexto,

⁵⁹ Cf. Víñez Sánchez, A. (2013). “La voz disidente de las *Trobairitz*. En: *El eterno presente de la literatura: Estudios literarios de la Edad Media al siglo XIX*. pp. 35-63; Víñez Sánchez & Sáez Durán, J. (2016). “Voz e interpretación en las imágenes de las *trobairitz*”. *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*, 19, pp. 1-16;

que aparece completo en la segunda, donde la vemos insertada en una letra inicial, la forma usual de representación de los trovadores en los grandes cancioneros de la época.

Estas son más que necesarias para comprender otros matices de la *fin'amors*. Sin embargo, nos volvemos a encontrar que las mujeres son menos representadas que los hombres; a lo que hay que añadirle la fidelidad, o no, de los retratos de nuestros poetas provenzales puesto que al igual que hay que tener precaución con las *Vidas*, debemos tener prudencia con las imágenes. Como dijimos, el cancionero *H* es el que recoge ocho miniaturas de trobairitz y será «justamente la descripción de las trobairitz en estas imágenes lo que nos permitirá conocer su faceta como intérpretes, ya que la poesía es canto, y no solo recitación» (Víñez-Sáez, 2016b: 4).

Las miniaturas son otra fuente de información al igual que lo son las *Vidas*, las *Razós* y las distintas composiciones que se conservan de un poeta. Los iluminadores eran los encargados de realizar la tarea minuciosa de insertar las miniaturas en el cuadro de una inicial en un manuscrito. Estas iniciales tienen la capacidad de mostrar numerosos gestos convencionales e interpretables a primera vista a través de las figuras de los distintos poetas provenzales.

Aunque no podamos incluir el resto de imágenes que se conservan de nuestra protagonista, debemos añadir que de esta se conservan cinco en total, lo que manifiesta su relevancia dentro de la escuela cortés; destacando además que en el cancionero *H* aparecen dos de La Comtessa, mientras que en *A*, *I* y *K* solo una, completando así el total de las cinco. Gracias a las miniaturas podemos descubrir una nueva faceta de las trobairitz, visto que las *Vidas* de las poetas o son muy breves, o no se conservan.

Lo interesante es lo que gira en torno a esas miniaturas: el simbolismo⁶⁰. «El símbolo es a la vez un vehículo universal y particular. Universal, pues trasciende a la historia; particular, por corresponder a una época precisa» (Cirlot, 1982: 19). Por tanto, encontramos una serie de indicios que responden a un momento concreto y que podemos llegar a descifrar. Los códigos simbólicos no son para nada convencionales, sino que los iluminadores son conscientes de qué quieren manifestar con sus imágenes. Entre estos códigos vemos la vestimenta, la gestualidad o los colores, siendo estos últimos uno de los más universales y conocidos, conscientemente utilizados. Por tanto,

⁶⁰ Para el análisis de símbolos de colores, gestos y objetos, seguimos las interpretaciones de Víñez y Sáez en los trabajos referidos anteriormente.

lo que puede parecer una elección arbitraria no lo es porque es una cuestión de elección en un amplio abanico lleno de posibilidades.

Dado que los símbolos nacen y renacen, podemos establecer una semejanza con los tópicos cortesos porque muchos de ellos son fácilmente interpretables, mientras que otros se alejan de nuestro ideario y únicamente podemos llegar a especular sobre su significado. Por ello, es importante saber en qué época y sociedad nos movemos para comprenderlos de una forma u otra.

En el caso de las *trobairitz*, las imágenes ponen de manifiesto el nivel social al que pertenecen por descifrar diversos matices del código simbólico. La miniatura que recogemos en este trabajo presenta a La Comtessa de Dia con un vestido largo y un manto forrado de armiño «como prenda que representa la alta aristocracia» (Víñez-Sáez, 2016b: 7). A primera vista destaca el color que esta porta en su vestido: el dorado. No percibimos un azul o un rojo, sino un dorado, lo cual es comprensible porque hace referencia al poder y la dignificación que obtiene una mujer al ser considerada condesa, por lo que queda más que claro que estamos ante un personaje muy influyente con respecto al nivel social; matiz que se ve reforzado por las joyas doradas que adornan su cabeza.

Visualmente cada detalle nos manda un mensaje, como por ejemplo los distintos gestos que se pueden observar en ella. En cuanto al rostro, normalmente las *trobairitz* muestran poca expresividad y las miradas están fijas en un supuesto auditorio que escucha el canto de sus composiciones, de ahí la postura ladeada que presenta La Condesa en la imagen a comentar.

Por otro lado, sus manos también transmiten un mensaje: «la mano abierta y extendida hacia arriba se interpreta como acción de cantar» (Víñez-Sánchez, 2016b: 10), mientras que la otra la guarda en un bolsillo en actitud relajada. En otras ocasiones, la mano también puede colocarse en el pecho para mostrar un profundo sentimiento, o en el muslo para denotar una gran determinación y poder. De esta forma nos llega un mensaje mucho más directo sin necesidad de hacer uso de las palabras.

Como excepción a esa falta de expresividad y esa característica mirada hacia el público, aparece una imagen de la *trobairitz* con la mirada hacia abajo en señal de sufrimiento, manifestando así un estado de tristeza junto a su mano caída y no alzada

como comentamos hace unas líneas. Esta miniatura parece reflejar el sentimiento negativo de sus canciones «Estat ai en greu cossirier» y «A chantar m'er de so q'ieu no volria».

Otra excepción es que aparezcan sentadas y no de pie, como vuelve a ocurrir en una imagen de La Comtessa de Dia y una de Castelloza, siendo esta una posición honorífica que representa la superioridad social. En cuanto a la miniatura que incluimos en el apéndice, esta se muestra de pie lo cual no quita que sea una mujer de gran estatus social.

También es de destacar el cabello. Este suele ser rubio y/o trenzado por perseguir la adecuación de la estética medieval de la mujer: estilizada, con el cabello rubio y la tez clara. En la imagen que incluimos aparece con el cabello oscuro pero recogido. Esto hace alusión a que es una *domna*, es decir, una dama casada, puesto que por el contrario, llevar el pelo suelto pone de manifiesto que es una mujer soltera, sin compromisos. El simbolismo de los cabellos «se relaciona con el del nivel; es decir, la gran cabellera, por hallarse en la cabeza, simboliza fuerzas superiores» (Cirlot, 1982: 111). La imagen del cancionero A sí que representa ese ideal de belleza femenino al mostrar el cabello rubio y recogido en un moño, muy importante porque normalmente las otras trobairitz suelen aparecer con un tono castaño.

Como es la más representada, aparece de diversas e interesantes formas: sentada de rosa y azul, de verde con una capa de color rojo, rosa con una capa roja, azul con elementos dorados y de rojo con una larga trenza rubia y con un halcón. La relevancia de la misma en una escuela abarrotada de varones, la actividad de trovar y la calidad artística del iluminador al plasmar tantos detalles en una miniatura, evidencian la dignificación social de la poeta en cuestión.

Por último, es destacable la segunda miniatura de La Condesa en el cancionero H, ya que aparece acompañada de un halcón en su mano izquierda. Los animales «desempeñan un papel de suma importancia en el simbolismo, tanto por sus cualidades, actividad, forma y color, como por su relación con el hombre» (Cirlot, 1982: 69). De este modo todo ser alado (como el halcón), o no, es un símbolo de espiritualización. Que el iluminador decida colocar un halcón y no un ruiseñor, una alondra o un periquito para destacar el símbolo del ente mensajero, nos traslada un mensaje: debemos atender a por qué aparece este y no otro. Como La Condesa es un personaje trascendental, aparece

esta ave rapaz para realzar su posición social y evocar a su vez el arte de la cetrería. Es curioso porque existen otros pájaros cargados de poder como el fénix, el cual renace de sus cenizas, sin embargo, la elección es una y consciente.

Para concluir este apartado, señalar que los objetos también forman parte de ese código simbólico. No es lo mismo encontrar una rama que objetos de poder como un cetro o una diadema. O una característica bandera como signo de victoria y autoafirmación. Visto todo esto, aclaramos que extraemos los códigos simbólicos más característicos de las miniaturas de La Comtessa de Dia y los elementos más recurrentes de la literatura, las fachadas, la iconografía⁶¹... dejando al margen otros muchos que no por ello son menos interesantes.

6. ANÁLISIS DE LA OBRA DE LA COMTESSA DE DIA

6.1. ANÁLISIS DE LAS *CANSÓS*

Llegados a este apartado, analizaremos⁶² las cuatro *cansós* que se conservan de la obra de La Comtessa de Dia, las cuales se encuentran recopiladas en el segundo tomo de *Los trovadores* de Martín de Riquer. Muchas otras monografías recogen los textos de esta, sin embargo, preferimos analizar y citar los textos en castellano y en occitano que presenta Riquer puesto que nos son más fiables. No obstante, también tenemos en cuenta y hemos consultado los textos que recoge Angelica Rieger dada la gran calidad que presenta su edición de las *trobairitz*.

Sus composiciones se han comparado con las de la poetisa Safo (primera mitad del siglo VII y primeras décadas del VI) de la ciudad de Mitilene, por ser una poesía de gran lirismo. «El talento de Safo se manifiesta también en su capacidad de aparecer a lo largo de los siglos como pionera en la formulación de unos conceptos inexistentes en su época» (Iriarte, 1997: 68), por lo que supone una gran novedad en su momento. Por otro lado, «casi siempre se ha afirmado que la Condesa de Día había sido una mujer atrevida, nada convencional y de apasionado temperamento» (Casas-Cantesa, 1975-76: 5). Por lo tanto, estamos ante dos mujeres nada «comunes» puesto que se alejan de la idea convencional a la que todos estaban acostumbrados.

⁶¹ Para la iconografía y muchos de los símbolos explicados ver los tapices de siglo XV del Museo Cluny de París donde aparece la serie de *La Dame à la Licorne*.

⁶² Para el análisis cf. Riquer, ob. cit., pp. 794-802; Vññez Sánchez, “Literatura Románica”, ob. cit.

Para el análisis nos apoyaremos en la recopilación de textos que elabora Marirì Martinengo para tomar versos de otras composiciones de las integrantes de las *trobairitz*, así como la selección de fragmentos de la poetisa de Lesbos que recoge Ana Iriarte. En cuanto a las *cansós* de La Condesa están disponibles tanto en occitano como en español dentro del apartado «Anexo» del presente trabajo, recogidas del segundo tomo de Riquer. Debemos señalar que el análisis irá acompañado de versos de mujeres poetas y no de hombres para, en esta ocasión, centrarnos únicamente en la creación literaria de las integrantes de ese supuesto y erróneo concepto de «inferioridad femenina».

6.1.1. *Cansó* 1: «AB JOI ET AB JOVEN M'APAI»

De las cuatro canciones que se conservan de La Condesa esta es un caso curioso puesto que, como recoge Riquer, «es la única en la que no se queja de desdenes de su enamorado. Hay en ella una constante alegría y un sano optimismo que la *trobairitz* sabe expresar con gracia y naturalidad dentro de la difícil técnica de la *rima derivativa*» (1992, II: 794). Se compone de cuatro estrofas o *coblas* con el siguiente esquema métrico: a8 b7'⁶³ a8 b7' b7' a8 a8 b7'. Las cuatro primeras son denominadas *coblas doblas*⁶⁴ y la quinta recibe el nombre de *tornada*⁶⁵ que, en este caso, consta de cuatro versos. Como ya hemos mencionado anteriormente, estamos ante una mujer instruida por lo que es consciente de que su poesía debe reflejar cuánto conoce acerca de la cultura, el amor cortés...

De primeras debemos decir que un tópico de obligada aparición en la escuela cortés no está presente: el del preludio primaveral. Aunque ya lo hayamos comentado en el apartado de los tópicos, no está de más recordar que esta *trobairitz* decide descontextualizar sus composiciones al obviar este preludio tan característico de la escuela, el cual aparece siempre al comienzo de toda *cansó*. Entendemos entonces que no introduce este preludio porque no lo requiere. De esta forma, la primera estrofa

⁶³ El apóstrofo quiere decir «+1 sílaba», por lo que sería «7+1».

⁶⁴ «Las mismas rimas persisten en las estrofas primera y segunda, pero son otras en la tercera y la cuarta, otras en la quinta y la sexta, etc., y cuando son en número impar, lo que ocurre con frecuencia, una estrofa queda sin su pareja» (Riquer, 1992, I: 42).

⁶⁵ «Las poesías de los trovadores suelen acabar con una o varias estrofas de menor número de versos, llamadas *tornadas*, y a las que algunos trovadores daban el nombre de *finidas* [...] La *tornada* obligatoriamente ha de reproducir las rimas de los últimos versos de la estrofa anterior» (Riquer, 1992, I: 44).

comienza ensalzando los elementos del gozo y la juventud (v. 1). Como estamos en una *bona cansó* –dado su carácter alegre–, la *joi* se acerca más a lo que viene siendo el concepto de la felicidad. No obstante, seguimos inmersos en esa sintomatología amorosa, puesto que la alegría que siente le va a suponer un desequilibrio en los sentidos.

Por otro lado, visto que existe un tópico que es el del secreto amoroso, esta a la hora de hablar de su amado, utiliza un *senhal* para que no pueda ser reconocido por otros: «amics» (v. 3). Tenemos en cuenta que la dama es casada, por lo que estamos en el contexto de una relación extramatrimonial, que como ya decíamos, es fiel aunque se produzca dentro de una infidelidad, porque «el matrimonio no excluye el amor» (Creixell, 1990: 333). Lo cual supone un sentimiento que La Condesa tiene muy presente al enunciar «yo le soy veraz» (v. 5); es total la fidelidad y la confianza que existe entre los amantes. Es más, es tal el amor que siente hacia él que no tiene intención de alejarse. Es muy interesante porque podemos relacionarlo con un tópico característico de la escuela del norte, la de los *trouvères*: el del amor sin arrepentimiento. Si bien en el sur es lícito el cambio de amado/amada, en el norte una vez que eliges a quien será tu amante, no podrás hacer un cambio, es una lealtad extrema.

No solo lo vemos en esta canción de La Comtesa, sino que puede presenciarse en el poema de Na Tibors de Sarenom «Bel dous amics, ben vos posc en ver dir», exactamente en el verso seis cuando dice «ni tampoco un momento en que me arrepintiera». Al igual que Castelloza en el verso «os amo de verdad y no me arrepiento» (v. 17) en su poema «Mout avetz faich long estatge», o en el poema «Ja de chantar non degr' aver talan» donde aparece este verso «no he tenido nunca a otro mejor que vos» (v. 30). Queda clara la idea del amor que siente la trobairitz en comparación a Castelloza y sus versos señalados. Como en el amor cortés «nadie puede estar comprometido con dos amores» (Creixell, 1990: 363), el amor recae en un solo amante de buenos valores.

No dejamos al margen el hecho de que la relación entre los amantes es completamente heterosexual, una de las reglas de amor de Andrés el Capellán que respetan tanto la trobairitz como su amado. Acabando con esta segunda estrofa, debemos fijarnos en la composición original ya que en la traducción se pierde el término

del *cor* (v. 8), un concepto que ya hemos visto al comentar el corazón como sede de la enfermedad.

En la estrofa II retomamos esos grados del amor que comentábamos con la ayuda de Riquer y Salinas. En el momento en el que la *trobairitz* manifiesta estas palabras «deseo que me posea» (v. 10), entramos directamente en el último grado, aquel al que ansía llegar todo aspirante: la unión física y sexual. Gracias a su *trobar leu*, sencillez y brevedad, todo se entiende a la perfección, pero no podemos olvidar que estamos analizando un poema escrito por una mujer. Siendo una poeta provenzal, ella es la que aspira a alcanzar esa última etapa, una mujer que aunque pase por todas y cada una de las fases ya comentadas, sigue siendo un ser superior frente al varón. Es la gran novedad de las *trobairitz*. Son mujeres que aunque compongan al amado, continúan ocupando la posición más alta dentro de la relación amorosa del vasallaje, por lo que no podemos relacionar a La Comtessa con ser vasallo.

Justo después ella le ruega a Dios. Como afirmamos que es una dama instruida, es conocedora de la literatura de Ovidio de la cual se nutre. Esto puede verse en «aquel que primero lo atrajo hacia mí» (v. 11), lo cual hace referencia al dios Cupido que, con sus flechas de amor, hace que la condesa quede prendida de su amante. Esto lo refleja muy bien la poetisa Safo en los siguientes versos: «Amor zarandea mis sentidos, como el viento / en la montaña acomete a las encinas» (Iriarte, p. 80), donde usa una metáfora para expresar cuán prendado ha quedado su corazón. Al final de esta *cobla* aparece otro elemento que ya hemos comentado: la figura de los *lausengiers*; pero es tal la felicidad que siente, que no se preocupa porque estos envidiosos intenten hacer fracasar su relación extramatrimonial.

Al comienzo de la estrofa III hace referencia a la *dompna*, es decir, a la dama casada y a su *bon pretz*, un término que aparecía en páginas anteriores pero que recordamos que hace alusión al mérito de una persona. Luego menciona al amante y a su categoría de *cavallier* (v. 19). No podemos pasar por alto que la *trobairitz* no va a enamorarse de un varón cualquiera, sino de un caballero dotado de nobleza y valor; es alguien que está a su altura y dentro de su rango. Aunque sea ella la que ruegue y aspire a estar entre los brazos de su amante, es quien elige enamorarse de esa persona en concreto, que como extraemos de Riquer, este podría ser Raimbaut d'Aurenga. Al final

de esta *cobla*, retoma esa figura de los envidiosos que, haciendo uso de los rumores, intentan enturbiar la relación.

En la estrofa IV entendemos claramente que ella tiene el poder porque señala: «yo he escogido a uno» (v. 25), a un hombre provisto de valentía, juicio y mesura. En el verso 29 vuelve a rogarle y le pide que no haga caso de esos que hablan por hablar. Es notable el optimismo que presenta La Comtessa de Dia, puesto que ni siquiera teme a esos *lausengiers*.

Por último, en la *tornada*, se dirige directamente a su enamorado: *Floris* (v. 33). Volvemos a repetir que *Floris* es el «senhal tomado del famoso enamorado de Blancaflor con el que la condesa encubre el nombre de aquel a quien envía la canción» (Riquer, 1992, II: 795, nota 33). Por lo tanto, nos hace ver que tiene presente el tópico del secreto amoroso, ya que no puede decir abiertamente que su *senhal* encubre a Raimbaut d'Aurenga, su enamorado. No solo es importante la mención de *Floris* como pseudónimo, sino que le sirve para hacer notar que es conocedora, que está formada. Es un rasgo claro de culturalidad⁶⁶. Es una leyenda conocida en la época medieval, por lo que responde al afán que tiene de que conozcamos su formación intelectual. En esta *finida* o estrofa de despedida, de nuevo apunta a la valentía de su amante y vuelve a rogarle, para que esta vez la proteja. Castelloza también refleja su rol de rogadora en «cuando suplico al que me causa tormento» (v. 24). Es una súplica que contrasta con la imagen del amado que nos ofrece La Condesa en las canciones «A chantar m'er de so q'ieu no volria» y «Estat ai en greu cossirier» donde presenciamos un notable pesimismo.

Finalmente, queremos añadir: «that a woman had become the subject of enuntiation meant that she posited herself as suppliant and her lover as recipient» (Shapiro, 1978: 562).

⁶⁶ Indicábamos que preferíamos centrarnos en los textos recogidos y traducidos en Riquer, ob. cit., ya que en otros como en Martinengo, ob. cit., en lugar de aparecer el *senhal* de *Floris*, se muestra simplemente el término «Amigo» eliminando por tanto ese *senhal* característico y cualquier rasgo de culturalidad que esta quisiera mostrar.

6.1.2. *Cansó* 2: «FIN JOI ME DON'ALEGRANSSA»

Estamos ante una *cansó* compuesta por tres *coblas* con el siguiente patrón métrico: a7' b7 a7' b7 c7 d7' d7'. Las dos primeras son *coblas unissonans*⁶⁷ y la última es una *tornada* de cuatro versos. Como comenta Riquer, esta composición es una «breve y sencillísima canción, en la cual la trobairitz expresa su indiferencia ante los murmuradores y maldicientes y acaba amenazándolos» (1992, II: 796).

Ya tenemos una singularidad de La Comtessa: su brevedad. No necesita recurrir a tantas estrofas, sus planteamientos son sinceros, directos, por lo que su mensaje llega con facilidad, sumando que usa un trovar *leu*.

De primeras debemos decir que el tópico de obligada aparición en la escuela cortés vuelve a no aparecer. Si bien en la anterior la trobairitz sentía una alegría y adoptaba una actitud optimista, en esta volveremos a apreciar esa felicidad puesto que parece continuar aunque no de la misma forma. Además, retoma la figura de los *lausengiers* porque decide ser feliz y obviar lo que estos puedan decir.

Los *lausengiers* rompen algunas de las reglas que propone Andrés el Capellán en su tratado. Como, por ejemplo: «no intentes destruir a sabiendas el amor de una mujer unida rectamente a otro» (Creixell, 1990: 133). Son conscientes de que, con sus rumores, pueden llegar a enturbiar la relación, aun así quebrantan la regla del *De Amore*; y sobre todo, obvian la siguiente «no debes ser maldiciente» (Creixell, 1990: 133) puesto que, con solo la traducción que de *lausengier* al castellano se hace, ya confirmamos otro quebrantamiento de las reglas. Como existen estos aduladores, un consejo que ofrece el Capellán a su lector es: «no quieras tener muchos confidentes de tu amor» (Creixell, 1990: 133), para no poner en riesgo la relación extramatrimonial.

Esta última regla podemos ilustrarla con un verso de la *tensó* «Bona domna, tan vos ai fin coratge» entre una mujer casada y su doncella (una persona de confianza para la primera) de la trobairitz Anónima II que dice lo siguiente: «hablemos bajo, señora, que nadie nos oiga» (v. 33). La doncella es consciente de que existen otras personas a su alrededor que pueden escuchar lo que su señora le confiesa.

⁶⁷ «Se da el nombre de composición en *coblas unissonans* a aquella en que las mismas rimas se repiten en todas sus estrofas. Es, sin duda alguna, el estrofismo más frecuente y también el más difícil» (Riquer, 1992, I: 41).

Dicho esto, la estrofa I comienza con una clara mención a la *joi* (v. 1), a esa alegría descontrolada que también se acerca más a una felicidad que a un desequilibrio, como veíamos en la *cansó* anterior; y no le «causa pesadumbre ni preocupación» (vv. 3-4) que los falsos maldicientes hablen. Lo que debemos destacar es que pretende alejarse de la sintomatología amorosa al no tener preocupación.

En la estrofa II vuelve a no temer a los *lausengiers* puesto que «no puede ser persona honrada quien está de acuerdo con ellos» (vv. 11-12), por lo que no corre peligro el secreto amoroso. Acto seguido introduce un símbolo en «tienen gran parecido a la nube que se extiende y vela⁶⁸ los rayos del sol» (vv. 13-15). Este precioso símbolo viene a ilustrar que los rumores (o nubes) de esos aduladores ocultan esa felicidad (o rayos del sol) que protagonizan los amantes. Por eso enuncia al final de esta estrofa que no ama «a la gente vil» (v. 16). De ello extraemos que no es capaz de amar a una persona falsa, ya sea por esta característica tan negativa o porque el ser villano lleve consigo pertenecer a un rango social más bajo.

Harta de estos individuos que intentan acabar con esa felicidad que presenta gracias a su amado, en la *tornada* encontramos una clara amenaza a los «celosos maldicientes» (v. 17) y aclara que ella no va «titubeando» (v. 19); de nuevo, un alejamiento aún más fuerte al no padecer una sintomatología propia del amor como enfermedad. En esta *cansó* ya hemos visto que está feliz, pero cuando el amado se muestra inaccesible (como ocurre en las dos siguientes que vamos a analizar) está como Castelloza en su poema «Mout avetz faich long estatge» cuando dice «al contrario, estoy confusa y turbada» (v. 36).

A pesar de todo lo que dicen estos *lausengiers*, la Comtessa de Dia está tranquila porque no teme que el secreto amoroso que la encubre a ella y a su amante, Raimbaut d'Aurenga, esté en peligro visto que «el amor divulgado raramente acostumbra a durar» (Creixell, 1990: 363).

Volvemos a Safo para recuperar otro verso que dice así: «mi corazón es tranquilo» (Iriarte, p. 86). Tanto la trobairitz como la poetisa sienten alivio. Bien es cierto que ambas están enamoradas y que el amor conduce al desequilibrio, pero en esta

⁶⁸ «Velar» adopta aquí el significado de cubrir, consultado en la Real Academia Española [<https://dle.rae.es/?id=bTFZNAf|bTJiBaz|bTJnxpM>]

ocasión deciden hacer oídos sordos a los murmuradores y dejarse llevar por lo que sienten sus corazones, sedes del amor como enfermedad.

6.1.3. *Cansó* 3: «ESTAT AI EN GREU COSSIRIER»

Estamos ante la *cansó*⁶⁹ más emblemática de nuestra trobairitz. Es magistral el empleo que hace de tres estrofas ya que «no se puede pedir mayor sencillez dentro de los ardorosos conceptos con que se expresa la condesa» (Riquer, 1992, II: 798). Las estrofas presentan el siguiente esquema: a8 b8 b8 c7' d8 d8 c7', siendo todas *coblas doblas*⁷⁰.

En ella La Comtessa de Dia hace uso del trovar *leu*, es decir, sencillo y directo. Observamos que la comparación que existe entre esta y la poetisa Safo está más que justificada, puesto que ambas son capaces de mostrar una gran sinceridad en sus poemas, una sinceridad extrema que no es fácil identificar en las composiciones de los trovadores visto que los hombres son más comedidos, sobre todo en el último grado.

Antes de entrar en el análisis debemos decir que la *cansó* describe el *assais*, la prueba amorosa, por lo que es un amor que no ha llegado al contacto físico. Con ayuda de este, describe perfectamente ese acercamiento al grado *drutz* sin el pudor que pueden presentar los varones. Lo primero que nos llama la atención de esta *cansó* es su brevedad. Si bien antes descubríamos la singularidad de esta trobairitz, ahora nos topamos de nuevo con la misma teniendo en cuenta que refleja sus sentimientos y pensamientos de la manera más sincera posible, directa e incluso agresiva podríamos llegar a decir, porque tiene un objetivo claro: hacer que el amante entienda su obsesión de alcanzar la última fase.

Este comienzo nos podría a recordar al de otra trobairitz de la cual no conservamos su *Vida*, Clara de Anduza⁷¹. Su poema comienza con estas palabras: «En greu esmai et en greu pessamen»⁷² y habla también de la *signa amoris* que padece por amar.

⁶⁹ Para el análisis de este poema, hemos tomado como referencia el análisis del mismo realizado por Antonia Víñez Sánchez en la asignatura de “Literatura Románica”. Cf. Víñez Sánchez, ob. cit.

⁷⁰ Como ocurre en «Ab joi et ab joven m'apais».

⁷¹ Para Clara de Anduza, cf. Martinengo, ob. cit., pp. 95-98.

⁷² Cf. Martinengo, ob. cit., pp. 96-97.

En cuanto al análisis de la creación de La Comtessa, la estrofa I hace referencia directa a la sintomatología amorosa: «he estado en grave cuita» (v. 1), por lo que estamos ante una *mala cansó*. Es el paradigma del amor como enfermedad donde ese amor es neurótico repercute en la salud, el cual nace a causa de un caballero que ha «tenido» (v. 2). El concepto de *cavallier* aparece porque quiere volver a categorizarlo socialmente y, al emplear el verbo tener, leemos entre líneas que en un momento pasado los amantes han llegado al último grado porque el verbo se identifica con el de poseer. Es un verbo simbólico que remite a la relación física y sexual, y por encima de todo, ella quiere hacerle saber «cuán excesivamente» (v. 4) lo ha amado. El hecho de que lo ame desmesuradamente quiere decir que no hay *mesura*, que ella está fuera de control porque llega incluso a alejarse del secreto amoroso teniendo en cuenta que no pueden vincularla con ningún otro hombre que no sea su marido.

Sin embargo, todo este amor que siente se ve frenado por la inaccesibilidad del caballero, el cual se comporta como un auténtico amado hielo al no estar a la altura de la dama. Además, que haya sido «traicionada» (v. 5) se vincula con que ha sido abandonada, que él ha decidido irse con otra. Como ya sabemos, esto era lícito y posible en la escuela del sur porque reflejan la siguiente idea que presenta Andrés el Capellán en el *De Amore*: «un nuevo amor destruye el anterior» (Creixell, 1990: 363). En definitiva, «she has been deceived and betrayed unjustly» (Cheyette-Switten, 1998: 35). Es necesario incluir el matiz de «injustamente» puesto que la trobairitz no merece ser tratada de esta forma visto el amor que le profesa a su amante.

Al final de esta *cobla* encontramos la referencia más directa al grado *drutz*: «he estado en gran congoja en el lecho y cuando estoy vestida» (v. 7-8). Al introducir el lecho, nos sitúa en un ambiente íntimo, pero verdaderamente es un grado frustrado porque el amado la ha dejado.

Visto todo esto, entendemos perfectamente que la preocupación de la trobairitz se basa en la necesidad de demostrar cómo se siente. Es por ello que omite una vez más el preludeo primaveral, porque llevar a cabo esta desautomatización hace que su mensaje sea el que tiene que ser. No le es necesario introducir este tópico tan característico visto que quiere centrarse nada más que en sus sentimientos.

En la estrofa II insiste en que quiere tener a su caballero y, sin pudor, declara que quiere tenerlo «desnudo en mis brazos» (v. 10). El concepto simbólico de la noche, el

lecho y el amor nos conducen únicamente al grado *drutz*, y la mención a la desnudez de su amante en sus propios brazos es un símbolo claro que refleja la gran creatividad que presenta esta poeta provenzal. Es un lenguaje totalmente distinto al que presenciamos en la poesía masculina, ella es totalmente directa y se refuerza cuando manifiesta estas palabras: «yo le hiciese de almohada» (v. 12).

No resulta, pues, inesperado encontrar en las poesías de las *trobairitz* elementos de una ética que, orientada como está hacia el reconocimiento de la libertad del deseo y junto con su contextualización relacional, se separa de la lírica de los trovadores (Martinengo, 1997: 10).

Sin embargo, no estamos de acuerdo con Martinengo cuando comenta que la poesía de las *trobairitz* expresan el deseo «sin sublimarlo pero también sin reducirlo a exceso informe» (Martinengo, 1997: 11), puesto que La Comtessa de Dia hace alusión directa al grado *drutz* y no se preocupa por respetar la *mesura*, porque las poetas provenzales «asumen el código lingüístico feudal del amor cortesano, pero no se inhiben en la pura elucubración de la fantasía sexual rechazando una sexualidad contenida más propia de la poesía masculina (Víñez, 2013: 55). Al igual que ocurre con Safo: «dormida sobre el pecho de una tierna amiga» (Iriarte, p. 86). Ambas no sienten pudor al hablar de la relación física entre ella y su amante y, gracias a ello, presentan unas imágenes visuales más que creativas e ingeniosas. La novedad de Safo es que ella se siente atraída por una amiga. Si esta compusiera en base a las reglas del amor cortés, una de ellas la estaría quebrantando sin duda alguna, es decir, la de que la relación debe ser en todo momento entre un hombre y una mujer, heterosexual y no entre personas del mismo sexo. Dicho esto, no hay duda alguna del objetivo físico que quiere volver a alcanzar la *trobairitz*.

Acto seguido compara su desmesurado amor con la leyenda medieval de Floris y Blancaflor. De nuevo, asistimos a su deseo de hacer saber al público que es una dama instruida.

A continuación, cita todo aquello que estaría dispuesta a darle a su amado: «mon cor e m'amor / mon sen, mos huoills e ma vida» (vv. 15-16). Empieza con la mención al corazón, es decir, con la sede de la enfermedad. En cuanto al amor, este no puede dejarse al margen puesto que no está en mayúsculas. Recordamos que de este modo no hace referencia al dios Amor, el ovidiano. Luego es capaz de entregarle sus ojos, una

mención clara al tópico del amor vista, necesario para enamorarse. El culmen de todo es la vida, por lo que el tópico del amor-muerte aparece perfectamente reflejado a través de esta imagen tan original. Vemos por tanto una gran capacidad creativa y una increíble sencillez y concisión al hacer referenciar a numerosos tópicos en tan solo dos versos.

Ese tópico del amor-muerte se presenta como una vía de salvación para la *trobairitz*, puesto que al morir va a dejar de padecer toda esa sintomatología amorosa que desprende su corazón. El hecho de que introduzca este tópico cortés y que haya sido abandonado por su amante, ya aparece con anterioridad en la poetisa Safo: «quisiera estar yo muerta, y no miento; / ella me abandonó entre sollozos» (Iriarte, p. 82). Queda más que claro que ambas comparten una manera de sentir especial y que presentan la muerte como la única salvación. Son sinceras y el abandono de su amante, varón o fémina en el caso de Safo, les conlleva sufrir desesperadamente. Sin dejar al margen a Castelloza en esta ocasión, podemos introducir un verso de su poema «Ja de chantar non degr' aver talan» que representa ese estado de sufrimiento por la inaccesibilidad de su amado: «antes de que muera de dolor» (v. 12).

Por añadir un verso más de Castelloza del mismo poema y por enseñar otra forma de llevar a cabo el tópico del amor-vista recogemos: «desde que os vi quedé en vuestro poder» (v. 28); un verso conciso pero que manifiesta la norma básica para dejarse llevar por el amor y que comenta Andrés el Capellán en su tratado.

Por último, la tercera estrofa de «Estat ai en greu cossirier» se presenta a modo de diálogo con una pregunta retórica: «¿cuándo os tendré en mi poder?» (v. 18). Esta pregunta plantea la relación en términos de vasallaje pero no al estilo de los trovadores, porque la dama sigue estando por encima del varón, aunque sea ella la que ruegue. Este hecho rompe por completo la estructura de la relación del vasallaje que aparece en la poesía masculina porque las *trobairitz* se sitúan arriba. «Here it is the sexual power, unadorned by social advantage» (Shapiro, 1978: 569).

Luego aparece la noche que, como hemos apuntado, refleja la intimidad. Y aprovecha este momento para poder darle un «beso amoroso» (v. 20). El beso en la boca⁷³ viene a decir que,

cuando el señor toma en sus manos las manos del vasallo; cuando éste le jura homenaje y fidelidad; cuando el amor cortés rinde homenaje a su dama y le jura también fidelidad, se produce aquí un paso que, más allá de los marcos jurídicos y rituales concretos, va a conocer una larga difusión en el conjunto de la sociedad [...] La principal relación entre los hombres en la Antigüedad era la que ligaba a un patrón, a un poderoso, con sus subordinados, que le servían en determinadas circunstancias [...] el beso en la boca se convierte con ello en el beso de amor. (Le Goff, 2003: 55).

Por tanto, vemos que ella es el «señor» que además se encuentra en la misma situación que Safo cuando pronuncia estos versos: «la noche, pasa la hora, / y yo duermo sola» (Iriarte, p. 88), realzando así la necesidad de no querer pasar la noche a solas. Es importante el beso como símbolo de pacto. Eso sí, es amoroso, no es feudal, por lo que nos acerca más el último grado. Realmente el deseo de la condesa es poder tenerlo «en el lugar del marido» (v. 22). El problema viene cuando la relación que tienen marido y mujer no es la misma que tiene un amante y su amado o amada en el amor cortés, por lo que la condesa se podría referir a que quisiera demostrarle a todos que ama a un hombre, pero no puede hacerlo porque rompería el secreto amoroso. Esta *cansó* cierra de la mejor manera posible puesto que reitera la idea de la superioridad femenina en la relación del vasallaje: «me hubieseis jurado hacer cuanto yo quisiera» (vv. 23-24); ella es la que tiene el poder.

Hay que añadir que «la dama del amor cortés es muy importante en la medida en que constituye un eje a cuyo alrededor girarán posibles amantes» (Markale, 1998: 30). Tanto La Comtessa como cualquier otra *trobairitz* o *domna* pueden elegir al que será su amante porque «se deja al arbitrio de la dama la decisión de elegir entre el pretendiente bueno y el que es mejor que aquél» (Creixell, 1990: 335). El poder que presenta la mujer es digno de analizar, puesto que veníamos comentando la inferioridad femenina pero ahora es ella la que tiene capacidad de decisión, incluso que esta le ruega a su amado.

⁷³ El beso es un símbolo que representa la relación entre un señor y su vasallo. Cf. Vñez Sánchez, “Literatura Románica”. Para la interpretación de este símbolo, véase también a J. Le Goff (2003), “El beso en la boca”, en *¿Nació Europa en la Edad Media?* Barcelona: Crítica, p. 55, que la autora comenta.

Esta tiene sus semejanzas con la *tensó* «Amics, en gran cossirier» que se atribuye a la trobairitz Anónima I y «ha sido a veces atribuida a La Condesa de Día por la consonancia de su primer verso con el de la canción *Estat ai en greu cossirier*» (Martinengo, 1997: 129).

Visto el análisis de la composición y la semejanza con otras creaciones literarias, hemos de comentar la intertextualidad que presenta esta misma con la del trovador Raimbaut d'Aurenga, «Amics, en gran cossirier»⁷⁴. De esta última Riquer recoge lo siguiente:

Tensó amorosa en la que debaten el trovador y una dama: ella, apasionada, y él, al principio desdeñoso y envanecido, acaba rindiéndose a la galantería y prometiendo su amor y fidelidad. Los tres cancioneros que han transmitido esta composición la adscriben únicamente a Raimbaut d'Aurenga y no ofrecen ni el menor detalle sobre el nombre y condición de su interlocutora. (1992, II: 452).

No obstante, por la *Vida* de La Condesa, se cree que la dama que interviene en la *tensó* de Raimbaut es esta trobairitz. Aunque la *cansó* de Azalais de Porcairagues hace referencia directa al trovador, de ahí que muchos estudiosos hablen de dos trobairitz que dedican sus composiciones al mismo hombre. En la de Azalais aparece este en dos ocasiones: «es de Orange de donde viene el pesar» (v. 14) y «y también la ciudad de Orange» v. 42), es decir, de Aurenga.

Aunque nosotros apoyamos la idea de que la contrincante literaria de Raimbaut en su *tensón* es La Comtessa de Dia. En ella la dama interviene en numerosas ocasiones, dado que es un diálogo, y refleja el pesimismo constante de la composición de la trobairitz y la presencia del tópico del amado inaccesible. Destacamos los siguientes versos de la *tensó*:

pero mi daño os preocupa poco,
y, como sea que no me puedo deshacer de él,
os es absolutamente lo mismo que
sea feliz o desgraciada.
(vv. 18-20, estrofa III)

⁷⁴ Cf. Riquer, ob. cit., pág. 452-454.

Ella en todo momento se muestra como una mujer traicionada, al igual que hace en «Estat ai en greu cossirier» y en la siguiente que vamos a comentar.

6.1.4. *Cansó* 4: «A CHANTAR M'ER DE SO Q'IEU NO VOLRIA»

Si bien antes comentábamos una de las canciones más breves de La Comtessa, en esta ocasión analizaremos la más extensa. Esta *cansó* compuesta por seis estrofas presenta el siguiente esquema: a10' a10' a10' a10' b10 a10' b10. Las cinco primeras son *coblas singulares*⁷⁵ y la última, de dos versos, es la *tornada*. Lo característico de esta es que está escrita como si fuera una epístola y que vuelve la actitud pesimista de la anterior ya comentada. Martín de Riquer resume el contenido de la misma usando dos sencillas líneas: «apasionadamente enamorada, invoca con toda valentía su excelencia, su nobleza, su hermosura y su leal corazón para atraer al esquivo enamorado» (Riquer, 1992, II: 800).

Aunque ya lo sepamos, tenemos que destacar que tampoco aparece el prelude primaveral. En esta ocasión volvemos a no encontramos el sentimiento de la alegría presentes en las dos primeras canciones, sino el enamoramiento y decaimiento porque su amado se muestra inalcanzable. No es casual ver que en el primer verso de la estrofa I tengamos el término *chantar* o «cantar», porque las composiciones eran auténticas canciones, la música es un elemento muy importante. Ella está más que enamorada porque dice «lo quiero más que a ninguna cosa que exista» (v. 3). De nuevo, hablamos de un amor heterosexual entre una mujer y un hombre y de que, para ella, solo está él. Un hecho que localizamos también en la poeta Castelloza aparece en su poema «Amics, s'ieu·us troves avinen» en el verso: «ningún otro amor me interesa en absoluto» (v. 33). Ambas trobairitz tienen claro a quién dirigen sus sentimientos de amor y sus composiciones por lo que, como ya hemos dicho, cumplen una de las reglas que presenta el *Tratado del Amor*: «nadie puede estar comprometido con dos amores» (Creixell, 1990: 363).

Esta primera *cobla* cuenta que ni los valores típicos de la dama (*cortesía*, *beltatz*, *pretz*, *sens*) harán que su amado deje de ser inaccesible. Lo que ocurre es que ha sido «traicionada» (v. 6), por lo que podemos entender que su amante la ha dejado por otra, lo cual es lícito y posible en la escuela del sur. Es una idea que aparece en muchos de

⁷⁵ «Se da el nombre en *coblas singulares* a aquella en que las rimas cambian en cada una de las estrofas» (Riquer, 1992, I: 41).

los capítulos del «Libro segundo: cómo mantener el amor» de Andrés el Capellán. Este comenta cómo muere el amor y podemos concluir diciendo que se termina: cuando uno de los amantes intenta o rompe la fidelidad hacia el otro; cuando ha sido divulgado y aceptado por los *lausengiers*, o cuando el otro comienza a enamorarse de otra persona, visto que no pueden amar a dos a la vez. Lo que ocurre es que, como señalan Cheyette y Switten, «when her friend betray her, he betrays his own ideal» (1998: 35); es decir, aunque sea posible el abandono de una dama por otra, el caballero traiciona a aquella que de verdad lo ama y que él no es capaz de amar y servir.

A pesar de que este amor ha dejado de ser correspondido, ella en la estrofa II se dirige directamente a su *amics* para decirle que no se arrepiente de lo que siente aunque esté dolida, donde volvemos a encontrar una semejanza con un verso de Castelloza presente en «Ja de chantar non degr' aver talan»: «de amar sinceramente no me arrepiento» (v. 17). Mencionamos otra vez a Safo para ilustrar el hecho de que, cuando el amor no es mutuo, el amado hielo acaba con ese ardor que manifiesta el *cor*: «y enfriaste mi corazón inflamado de deseo» (Iriarte, p. 80). Es un ejemplo magistral que presenta varios tópicos a la vez: el del amado como hielo, el amor-fuego, el amor como enfermedad y su correspondiente *signa amoris*.

Tras esto, la trobairitz compara su amor con el que le profesa Seguís a Valensa (v. 10). Aquí hace lo mismo que cuando decide introducir los personajes de Floris y Blancaflor; quiere hacernos saber que conoce, por lo que estamos ante otro rasgo culturalista. Llegando al final de esta estrofa, realmente le reprocha que con ella sea «altivo» (v. 13) y con el resto de personas se muestre amable. En ello se esconden los tópicos del amado inaccesible y de la comunicación frustrada, puesto que por más que quiera, no puede acercarse a él para tener aunque sea, al menos, una conversación.

La estrofa III retoma esa actitud que muestra el amante hacia la trobairitz y señala que tiene una razón para estar afligida, al igual que Castelloza cuando le dedica este verso a su amado: «que os encuentro, hacia mí, malvado, falso y vil» (v. 4, «Amics, s'ieu-us troves avinen»). El hecho de que su amante tenga características del amado como hielo repercute en su sintomatología amorosa, puesto que al amar está sufriendo. Verdaderamente la culpa de la separación de estos no es de La Comtessa, sino de su amado, de Raimbaut, que al parecer ha cambiado de dama. Esta conclusión volvemos a extraerla de otras palabras que dicen así: «no es justo que otro amor os hurte de mí» (v.

17). Retomamos a Castelloza para señalar que en su poema «Mout avetz faich long estatge» el amado se comprometió y juró no amar a ninguna otra; el verso es el siguiente: «no amaríais a ninguna más que a mí» verso 6. Tras este, la trobairitz hace saber a todos que ha sido traicionada y abandonada por el que era su amado.

Continuando con La Comtessa, en la estrofa IV contrasta la actitud distante del amante frente a su *rics pretz*, es decir, su «excelente mérito» (v. 23), y añade que no se extraña de que otras mujeres puedan quedar prendadas de sus virtudes. Debemos destacar que al comentar que cualquier dama podría rendirse a su amado, menciona dos conceptos que tenemos que comentar: *loindana ni vezina* o «ni lejana ni vecina» (v. 24). En cuanto a la vecina, entendemos que una mujer que vea a su amante a través de los ojos puede sentir las flechas de Cupido y, por tanto, entregarse al dios Amor. He aquí el tópico del amor vista que recoge Andrés el Capellán. Por otro lado, entendemos que una mujer que esté lejos de ese mismo varón puede dejarse llevar por Amor al escuchar todo lo bueno que dicen de él. Este tópico ya comentado es el del amor de oídas o *amor de lonh* que presenciamos en Jaufré Rudel y su amada la condesa de Trípoli. La diferencia que existe entre las damas y La Comtessa de Dia, es que con ella ha establecido «pactos» (v. 28), es decir, besos.

En la estrofa V, la que parece ser una primera *tornada*, vuelve a destacar las alabanzas clásicas de la dama y añade su «fiel corazón» (v. 30). Esa sede de la enfermedad –el *cor*– hace que su lealtad sea extrema porque lo ama de verdad. Acercándose al final, cierra esta *cobla* ensalzando las virtudes de su amante y preguntándose a qué se debe su dureza, lo cual se refleja perfectamente a través del tópico de la comunicación frustrada que venimos comentando.

Ya en la *tornada* final le advierte que esa altivez puede provocarle problemas porque aunque pueda enunciar las mismas palabras que Castelloza, «vuestro duro corazón, del que el mío no se cansa» (v. 43, «Amics, s'ieu·us troves avinen») de continuar así, podría llegar a perder a aquella que verdaderamente le es leal y le ama, que no es ni más ni menos que nuestra trobairitz: La Comtessa de Dia. Verdaderamente no detalla ningún castigo al amante, pero sí puede notar una clara amenaza hacia el mismo por el daño que le ha causado tras haber sido traicionada.

Para concluir este apartado queremos comentar que tanto esta cansó como la anterior, reflejan ese estado de desequilibrio por la comunicación frustrada de su amado

inaccesible y repercute en su bienestar. Cerramos esta parte con unos versos de Safo que demuestran este mismo sentimiento:

y tu risa adorable; ello me ha dado un vuelco
al corazón dentro del pecho;
pues apenas te miro, ya hablar
no me es posible,

sino que mi lengua se quiebra, un leve fuego al punto me corre bajo la piel,
nada pueden ver mis ojos, me zumban
los oídos

me cubre el sudor, un temblor me posee
toda, me siento más pálida que la hierba
y a mí misma me parece que cerca estoy
de morir.
(Iriarte, p. 80)

6.2. ANÁLISIS DEL OCCITANO

6.2.1. RESEÑA HISTÓRICA

El occitano⁷⁶ o *langue d'oc* es la lengua que se hablaba en la zona del mediodía francés en el siglo XII y supone ser «la primera lengua literaria romance importante» (Pöckl, 2004: 193). Frente a esta encontramos el conjunto de unas variedades románicas propias del norte, denominada *langue d'oïl*.

El dialecto de la zona sudoriental se denomina provenzal. Ya comentábamos que este término es el que sirve para designar a la koiné medieval de los trovadores, pero, «dado que es el nombre de un dialecto, no conviene usarlo para la totalidad del territorio occitano actual» (Pöckl, 2004: 195). También escuchamos otras denominaciones como francoprovenzal o lemosín.

La gran época de la *langue d'oc* es la Edad Media puesto que se convierte en la lengua de la poesía lírica, sobre la que construían nuestros trovadores y trobairitz sus composiciones. Durante toda esta época se mantiene como la lengua jurídica y administrativa, hasta que tiene lugar «la cruzada contra los albigenses (1209-1244), momento en que el Midi comienza a caer bajo el dominio del rey de Francia» (Fradejas,

⁷⁶ Para el occitano cf. Fradejas Rueda, J. M. (2010). *Las lenguas románicas*. Madrid: Arco Libros; Pöckl, W., Rainier F. y Pöll B. (2004). *Introducción a la lingüística románica*. Versión española de Fernando Sánchez Miret. Madrid: Gredos.

2010: 112). A partir de este suceso, la lengua oficial pasa a ser el francés. No obstante, sí que hay intentos de que vuelva a florecer, como ocurre en el XIX cuando se funda la sociedad literaria *Lo Felibritge*, una obra escrita en provenzal «porque el objetivo de esta sociedad era proteger y cultivar la lengua occitana» (Fradejas, 2010: 113).

Una vez vista la situación histórica del occitano, vamos a pasar al análisis⁷⁷ del occitano antiguo. Para ello, volveremos a las composiciones⁷⁸ de La Comtessa de Dia puesto que, a partir de ellas, llegaremos al estudio de los rasgos morfosintácticos de esta lengua. Debemos destacar que esta lengua también procede del latín, como ocurre con todas las lenguas romances.

6.2.2. EL ARTÍCULO

Comenzaremos con el artículo determinado. El occitano lo divide en dos géneros y dos números, es decir, masculino y femenino por un lado, y singular y plural por otro. Sin dejar al margen que, a su vez, se distinguen dos casos: el caso sujeto procedente del nominativo latino, y el régimen procedente del acusativo.

De esta forma encontramos en las *cansós* de nuestra trobairitz que, en el caso sujeto, se usaba *el* («el vostre cors» v. 22, *a chantar*) y *lo* («mieus amics» v. 12, *a chantar*) para el masculino singular, mientras que *li* («li pro e li valen» v. 34, *joi*) y *los* («los balais» v. 15, *joi*) para el plural. Las formas *la* («la nivols» v. 14, *alegranssa*) y *las* (del que no se encuentran ejemplos en las canciones de nuestra protagonista) se usan para el femenino singular y plural respectivamente. Con respecto al caso régimen, encontramos las mismas formas, *lo* y *la*, pero desempeñando la función que se le atribuye a este caso.

«Todas las formas del artículo determinado [...] pueden sufrir elisión vocálica ante palabras que comienzan por vocal» (Fernández González, 1985: 243), por tanto, encontramos ejemplos de ello en las *cansós* comentadas: «l'atraia» (v. 12, *joi*), «l'autrei» (v. 14, *cossirier*), «l'am» (v. 3, *a chantar*). Además, por enclisis, «pueden apoyarse en la palabra precedente, es decir, contraerse, reduciéndose (con

⁷⁷ Para el análisis, cf. Fernández González, J. R. (1985). *Gramática Histórica provenzal*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 241-243.

⁷⁸ Citaremos cada poema con una palabra clave de su título, de esta forma, «Ab joi et ab joven m'apais» sería *joi*, «Fin joi me don'alegranssa» sería *alegranssa*, «Estat ai en greu cossirier» sería *cossirier* y por último, «A chantar m'er de so q'ieu no volria» sería *a chantar*.

preposiciones)» (Fernández González, 1985: 243) a: *els* («els acordamen», v. 12, *alegranssa*) procedente de *en* + *los*; *del* («del marit», v. 22, *cossirier*) procedente de *de* + *lo*; así como otras formas como *sul* (*sus* + *lo*), *pel* (*per* + *lo*), *vel* (*vers* + *lo*), entre otras, que no encontramos en las composiciones de la trobairitz.

Fernández González también señala que esto puede ocurrir con adverbios, verbos y conjunciones. Así vemos *nol* («no·l creza, v. 14, *joi*) procedente de *non* + *lo*, o *q'el* («q'el s'en tengra per ereubut», v. 11, *cossirier*) que procede de *que* + *lo*.

Visto el artículo determinado, pasamos al indeterminado el cual aparece bajos las formas *un* («un pro cavallier» v. 19, *joi*) para el masculino, y *una* para el femenino («c'una non sai loindana ni vezina» v. 24, *a chantar*). Pero antes de pasar al siguiente apartado, debemos mencionar la presencia del artículo partitivo, el cual «se introduce con la preposición *de* y si es “partitivo indeterminado” ni siquiera es necesario el artículo» (Fernández González, 1985: 247). El ejemplo que encontramos aparece junto al posesivo de primera persona: «de nostr'amor» (v. 20, *a chantar*). En el caso de que este posesivo no apareciera, el partitivo quedaría junto al sustantivo de la siguiente manera: «d'amor».

6.2.3. EL SUSTANTIVO

Con respecto al sustantivo, el occitano distingue dos casos: «un caso sujeto o recto, procedente del nominativo latino [...] [y] un caso régimen u oblicuo, procedente del acusativo» (Fernández González, 1985: 248). En el acusativo se incluyen las funciones que se les atribuía a los casos genitivo, dativo, acusativo y ablativo, los cuales se diferenciaban por medio de las preposiciones. «Así pasarán a la lengua de los trovadores durante el período que va del siglo XI a finales del XIII o algo más, según los casos» (Fernández González, 1985: 248). Sin embargo, hay veces que las preposiciones se omiten, como en el caso de «Q'ieu n'ai chausit un pro e gen» (v. 25, *joi*) donde la preposición no aparece pero que Martín de Riquer introduce en su traducción «Yo he escogido a uno, noble y gentil» (1992, II: 795).

Este también queda dividido según el género que presentan los sustantivos; de este modo encontramos el masculino y el femenino. Estos se diferencian sobre todo a través del uso de los artículos determinados: «la nivols» (v. 14, *alegranssa*) por el cual entendemos que *nivols* es femenino, o artículos indeterminados como «un pro cavallier»

(v. 19, *joi*), que resulta ser masculino. Por otro lado, los sustantivos presentan la diferencia de número, como en «joi» (v. 1, *alegranssa*), al que se le añade una –s final en *jouis* (v. 19, *alegranssa*), presentando, eso sí, la misma traducción para ambas formas.

No obstante, no todas las palabras pueden presentar la forma del plural puesto que existe un pequeño grupo invariable que, por razones fonéticas, no aceptan la forma plural. Esto supone que se mantengan el número y el género en casos como los siguientes: «beltatz» y «pretz», ambos presentes en el verso 5 del poema «A chantar m'er de so q'ieu no volria».

En último lugar, destacar que en el plural observamos que la –s final puede combinarse con la consonante que la precede quedando: «/k/ + /s/ (grafías *x*, *cs*, *cx*)» (Fernández González, 1985: 250) como sucede con «amics» (v. 9, *a chantar*); así como en /t/ + /s/ que presentan las grafías *ts*, *tz* y *z*: «beutatz» (v. 30, *a chantar*); y en /l, n/ + /s/ como vemos en «bels» (v. 16, *cossirier*).

6.2.4. EL ADJETIVO

Si bien en latín encontramos que los adjetivos pueden proceder de las primeras declinaciones, en occitano «quedarían dos tipos o clases de adjetivos» (Fernández González, 1985: 268). Estos son:

- Clase I: aquellos procedentes de la 1ª y 2ª declinación latina, que siguen el esquema de *bonus*, *bona*, *bonum*. Ejemplo de ello es «bon pretz» (v. 17, *joi*).
- Clase II: aquellos procedentes de las otras tres formas de adjetivos latinos, como «loindana» o «vezina» (v. 24, *a chantar*).

El adjetivo «concierta (tanto en latín como en provenzal) en género, número y caso con el sustantivo al que se refiere» (Fernández González, 1985: 275) y pueden colocarse tanto delante como detrás de este. En el caso de preceder al sustantivo: «fals lausengier» (v. 6, *alegranssa*); y en el de aparecer en segundo lugar: «bratz nut» (v. 10, *cossirier*).

6.2.5. LOS PRONOMBRES PERSONALES

Existen varias formas de pronombres personales en occitano procedentes del latín. En la primera persona del singular podemos localizar las formas *ieu/eu* (del latín *ĕgo*)

para ejercer la función de sujeto, y *me/mi* (del latín *mē/mihi* respectivamente) para el caso régimen. En el plural las formas de sujeto y régimen son homónimas: *nos* (del latín *nōs*). La segunda de sujeto se representa a través de *tu (tū)* y *te/ti (tē/tibi)* para las funciones de complemento directo e indirecto. Ocurre lo mismo en el plural en la segunda persona, ya que a partir de *vos (vōs)* se presentan las funciones propias del nominativo o del régimen. Ya en la tercera persona notamos una diferencia más: el género. El masculino singular toma *el/elh* para el sujeto y *lui/el/elh* para el régimen; el masculino plural toma *il/ilh* para la función de sujeto y las formas tónicas *els/elhs/lor* para los complementos directos e indirectos. Por otro lado, el femenino singular sujeto se presenta a partir de *ela/elha/ilh* y el singular régimen partiendo de las formas tónicas *ela/elha*. El plural adquiere las formas de *elas/elhas* en el nominativo sujeto y *elas/elhas/lor* para el empleo del régimen.

Estos además, pueden sufrir contracciones⁷⁹ como ocurre en el caso proclítico de «m'apais» (v. 1, *joi*), «l'atraia» (v. 12, *joi*), «s'espan» (v. 14, *alegranssa*). Esto ocurre porque se encuentran ante una palabra que comienza por vocal, por lo que, según Fernández González, se incluirían dentro del primer grupo. O aparecer como enclíticos en «no·m plaia» (v. 19, *alegranssa*) o en «no·l creza» (v. 14, *joi*). Señalamos que estos pueden colocarse tanto delante «no·l puosca» (v. 30, *joi*) como detrás «no·m plaia» (v. 19, *alegranssa*).

6.2.6. RELATIVOS E INTERROGATIVOS

Las formas de los relativos e interrogativos que más aparecen en las composiciones son *qui* y, especialmente, *que* puesto que «es la forma de mayor empleo» (Fernández González, 1985: 323), porque presentan un carácter invariable al utilizarse tanto para singular como plural y como para masculino y, a su vez, femenino.

En cuanto al uso de *qui* observamos que en él cae la función de sujeto en casos como el siguiente: «quí que mal l'en retraia» (v. 13, *joi*). Con respecto al uso de *que*, aparece también como sujeto en «com la nivols que s'espan» (v. 14, *alegranssa*), así como complemento directo en «e que jagues ab vos un ser» (v. 19, *cossirier*) y desempeñar la función de complemento preposicional en «per qu'eu non am gent savaia» (v. 16, *alegranssa*).

⁷⁹ Para los grupos en los que se dividen las contracciones de los pronombres personales cf. Fernández González, ob. cit., pp. 291-292.

6.2.7. EL VERBO

El verbo, como es de esperar, hunde sus raíces en la gramática latina. No obstante, presenta modificaciones en la estructura verbal con respecto al latín. En lo referente a la voz, «sólo se conserva la activa [y] de la pasiva el participio pasado y fósiles» (Fernández González, 1985: 331). En el modo, «se mantienen el indicativo, subjuntivo e imperativo, además de los no-personales» (Fernández González, 1985: 331), donde entra un nuevo tiempo verbal: el condicional. Y los tiempos conservados son el presente, imperfecto, perfecto y pluscuamperfecto de indicativo, así como el presente y pluscuamperfecto de subjuntivo. Mientras que el futuro condicional y los tiempos compuestos «son de nueva creación» (Fernández González, 1985: 331).

La Comtessa de Dia hace uso de varios de los tiempos verbales. No obstante, destacamos el uso del presente de indicativo puesto que la elección de este hace que los sentimientos y pensamientos sean los de su momento actual. Por tanto, no es casual encontrar un uso frecuente de la primera persona porque son sus lamentos, alegrías... las que ofrece al público. De esta forma, el «yo» funciona como sujeto lírico actual y nos llega de la forma más directa posible.

Antes de analizar algunos de los tiempos verbales que aparecen en sus *cansós*, debemos tener en cuenta que los verbos del occitano se dividían en seis grandes grupos:

1. Verbos en –ar: donde se encuentran *amar, cantar, penar*...
2. Verbos incoativos en –ir: como *florir, esclarzir*...
3. Verbos no incoativos en –ir: como *partir, dormir, sentir*...
4. Verbos en –re: como *vendre, créire*...
5. Verbos en –ér: *sabér, nozér, poder*...
6. Verbos en –er: *vénser, fránher*...

Vistas estas ideas básicas acerca de los verbos, pasamos al análisis.

En cuanto a los presentes vemos varias formas identificables en «Ab joi et ab joven m'apais» que, además de reflejar el momento de habla del que se sirve la *trobairitz*, ayudan a que el sentimiento llegue sin dificultades para su comprensión.

Ejemplos: «non am» (v. 16, *alegranssa*), siendo la primera persona del singular del presente de indicativo; o la tercera persona del singular del presente de indicativo en «s’enten» (v. 17, *joi*); o la forma irregular del verbo *esser* («ser») que aparece en su primera persona del singular del presente de indicativo: «sui» (v. 5, *cossirier*).

Podemos comentar también el uso del imperativo en el siguiente ejemplo: «sapchatz» (v. 21, *cossirier*), el cual presenta la terminación de la segunda persona del singular puesto que se dirige a su amante.

Por otro lado vemos tiempos de futuro como refleja «dirant» (v. 24, *joi*), cuya terminación se vincula a la tercera persona del plural del presente de indicativo, o «tenrai» (v. 18, *cossirier*) que es la tercera persona del singular del mismo modo.

Encontramos también formas de pasado cuando manifiesta la idea del amor sin arrepentimiento en «m’estrais» (v. 7, *joi*), que es el pasado simple junto con la forma de la primera persona del singular, o cuando se refiere a la elección que ha hecho de su amante utilizando, para ello, el pasado compuesto en «n’ai chausit» (v. 25, *joi*) en primera persona del singular de nuevo teniendo en cuenta que es el propio sujeto lírico.

No solo hace uso de las formas de indicativo, sino también del subjuntivo en el tiempo presente para reflejar el deseo obseso que tiene la trobairitz. Ejemplos: «m’aia» (v. 10, *joi*), «saubut» (v. 3, *cossirier*) o la forma irregular del verbo «ser» en «sia» (v. 21, *a chantar*).

Por último, destacar también el uso frecuente de la forma no personal de infinitivo en casos como: «chantar» (v. 1, *a chantar*), «amar» (v. 7, *joi*) o «saber» (v. 33, *a chantar*).

7. CONCLUSIONES

Tras haber presentado una necesaria contextualización de la mujer en la Edad Media, una adecuada explicación del amor cortés junto a su contexto, teoría literaria y sus principales tópicos, nos hemos dedicado a analizar la obra poética conservada de La Comtessa de Dia, centrándonos fundamentalmente en el contenido y su estructura. De este modo comprobamos que las canciones de la trobairitz respetan el patrón formal de la poesía cortés, así como el correcto y perfecto uso de los tópicos corteseros comentados, entre los que destacamos su gran amor-muerte, la comunicación frustrada y la desautomatización del preludeo primaveral.

Con ello La Condesa demuestra un magistral desenvolvimiento en el *trobar leu* y una admirable capacidad creativa, habiéndola comparado con una poetisa que presenta las mismas características: Safo de Lesbos. Su originalidad reside en su gran sinceridad poética la cual supone un alejamiento de las creaciones de los trovadores varones.

También demostramos que es una mujer *ensenhada* y que sabe trovar, conocedora de los tópicos literarios latinos así como de las reglas que propone la literatura cortés. Además de poseer un dominio eficaz del occitano, como hemos podido ver en el apartado seis de nuestro trabajo, puesto que usa una gran variedad de tiempos verbales, sustantivos, adjetivos y demás elementos gramaticales, los cuales hacen que su obra poética sea interesante y digna de comentar.

Como mayoría de «las enseñanzas siguen ignorando a las mujeres como sujeto y como agentes en la construcción de materia» (Segura Graño, 2008: 252) hemos querido dar voz a un grupo de mujeres que no lo tuvo nada fácil para llegar a formar parte de la creación artística y literaria, a través de esta gran trobairitz y alguna de sus compañeras. Una mujer que presenta una gran relevancia dentro de la escuela cortés por el número de canciones que le son atribuidas y por las distintas miniaturas que se conservan.

Finalmente, nos gustaría invitar al lector u oyente a que no se detenga en estas páginas, sino que siga investigando y leyendo sobre La Comtessa de Dia, visto que es una mujer que merece ser leída y estudiada en profundidad, necesaria para realzar el papel de la mujer en una época en que su voz estaba silenciada.

Fin joi me don alegranssa

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes primarias

- CREIXELL VIDAL-QUADRAS, I. (1990). Traducción de: Andrés el Capellán, *De amore* (*Tratado sobre el amor*). Barcelona: Sirmio, El Festín Esopo.
- RIQUER, M. DE. (1992). *Los Trovadores: Historia literaria y textos*, Tomo II, 3ª ed., Barcelona: Ariel.
- VÍÑEZ SÁNCHEZ, A. (2018/2019). *Literatura Románica*, Cádiz: Universidad de Cádiz.
[en red: <https://campusvirtual.uca.es/>]

Fuentes secundarias

- ALVAR, C. (1984). *El Dolce Stil Novo*. Madrid: Visor.
- ALVAR, C. (1999). *Poesía de trovadores, trouvères, minnesinger: de principios del siglo XII a fines del siglo XIII*. Madrid: Alianza.
- ÁVILA GRANADOS, J. (2005). *La mitología cátara. Símbolos y pilares del catarismo occitano*. Madrid: mr-ediciones.
- BERTELLI, I. (1983), *La poesia de Guido Guinizzelli e la poetica del 'Dolce Stil Novo'*, Firenze: Le Monnier, pp. 102-103.
- BERTINI, F. (1991). *La mujer medieval*. Madrid: Alianza.
- BOGIN, M. (1978). *Les femmes troubadours*. París: Denoël Gonthier.
- CASAGRANDE, C. (2001). “La mujer custodiada”. En: Duby, G.-Perrot, M. (eds.), *Historia de las mujeres en occidente*. Madrid: Taurus, pp. 93-131.
- CASAS, F. DE. & CANTESA, J. (1975-1976). “La Condesa de Día y las convenciones sociales”. *Filología Moderna*, 16, pp. 41-55.
- CHEYETTE, F. L. & SWITTEN, M. (1988), “Women in Troubadour Song: Of the Comtessa and the Vilana”, *Women & Music*, 2, pp. 25-45.
- CHEVALIER, J. (2015). *Diccionario de los símbolos*. 2ª ed. Barcelona: Herder.
- CIRLOT, J. E. (1982). *Diccionario de símbolos*. 5ª ed. Barcelona: Labor.

- CORLETO OAR, R. W. (2006). “La mujer en la Edad Media”, *Revista Teología*, Tomo XLIII, n° 91, pp. 655-670. Disponible en: [\[https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2189751\]](https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2189751)
- COSMA ALBUQUERQUE, F. F. (2013). *Pervivencias del código del amor cortés en las secciones de “Canciones” y “Romances” del Cancionero General de Hernando del Castillo*. Trabajo de Fin de Máster (Máster universitario en crítica e interpretación de textos hispánicos). La Rioja: Universidad de la Rioja. Disponible en: [\[https://biblioteca.unirioja.es/tfe_e/TFE000502.pdf\]](https://biblioteca.unirioja.es/tfe_e/TFE000502.pdf)
- CURTIUS, E. (1984). *Literatura europea y Edad Media latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- DALARUN, J. (2001). “La mujer a ojos de los clérigos”. En: Duby, G.-Perrot, M. (eds.), *Historia de las mujeres en occidente*. Madrid: Taurus, pp. 29-59.
- DE MAIO, R. (1988). *Mujer y Renacimiento*. Madrid: Mondadori.
- DUBY, G. (1986). “Conclusion et orientations de recherche”. En: *La condición de la mujer en la Edad Media: Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984*. Fonquerne, Y. & Esteban, A. (eds.). Madrid: Casa de Velázquez, pp. 519-524.
- DUBY, G. & PERROT, M. (2001). *Historia de las mujeres en occidente. 2. La Edad Media*. Madrid: Taurus.
- DUBY, G. (2001). “El modelo cortés”. En Duby, G.-Perrot, M. (eds.), *Historia de las mujeres en occidente*. Madrid: Taurus, pp. 301-319.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, J. R. (1985). *Gramática histórica provenzal*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- FRADEJAS RUEDA, J. M. (2010). *Las lenguas románicas*. Madrid: Arco Libros.
- FRENK ALATORRE, M. (2018). “Sobre las canciones femeninas de la Edad Media española”, *Medievalia*, 50, pp. 5-11. Disponible en: [\[https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6864086\]](https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6864086)

- IRIARTE, A. (1997). *Safo: (Siglos VII/VI a.C.)*. Cristina Segura Graíño (dir.). Madrid: Ediciones del Orto.
- JACQUART, J. & THOMASSET, C. (1988). *Sexualidad y saber médico en la Edad Media*. Barcelona: Labor.
- KOEHLER, E. (1954). “Observaciones históricas y sociológicas sobre la poesía de los trovadores”. En: *Cahiers de civilisation médiévale*, Tomo VII, nº 1. Universidad de Poitiers: Centro de Estudios Superiores de Civilización Medieval, pp. 1-27.
- LE GOFF, J. (2003). *¿Nació Europa en la Edad Media?* Barcelona: Crítica, p. 55.
- LÓPEZ ESTRADA, F. (1986). “Las mujeres escritoras en la Edad Media castellana”, En: *La condición de la mujer en la Edad Media: Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984*. Fonquerne, Y. & Esteban, A. (eds.). Madrid: Casa de Velázquez, págs. 9-38.
- MARKALE, J. (1998). *El amor cortés o la pareja infernal*. Palma de Mallorca: Medievalia.
- MARTINENGO, M. (1997). *Las trovadoras: poetisas del amor cortés*. Madrid: horas y HORAS.
- MORENO RODRÍGUEZ, R. M.^a (1995), “La ideación científica del ser mujer. Uso metafórico en la doctrina galénica”, *DYNAMIS*, 15, pp. 103-149. Disponible en: [<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6384040>]
- MUSSONS FREIXAS, A. M. (2003). “Dona, lírica i representació”. *Mot so razo*, 2, pp. 56-63. Disponible en: [<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3385701>]
- NICCOLI, O. (1993). *La mujer del Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- OPITZ, C. (2001). “Vida cotidiana de las mujeres en la Baja Edad Media (1250-1500)”. En: Duby, G.-Perrot, M. (eds.), *Historia de las mujeres en occidente*. Madrid: Taurus, pp. 321-395.
- OVIDIO NASÓN, P. (1991). *Obra amatoria*. RAMÍREZ DE VERGER, A. (ed.). 3 vols., Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- PASTOR, R. (1986). "Para una historia social de la mujer hispano-medieval. Problemática y puntos de vista". En: *La condición de la mujer en la Edad Media: Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984*. Fonquerne, Y. & Esteban, A. (eds.). Madrid: Casa de Velázquez, págs. 187-214.
- PÖCKL, W., RAINER, F. Y PÖLL, B. (2003). *Introducción a la lingüística románica*. (Trad. F. Sánchez Miret). Madrid: Gredos.
- POWER, E. (1986). *Mujeres medievales*, 2ª ed., Madrid: Encuentro.
- POZUELO Y VANCOS, J. M. (1979). "Capítulo Primero: El macrocontexto semántico: Quevedo y la tradición poético-amatoria". En: *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*. Murcia: Universidad de Murcia.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2018). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española. Disponible en: [<http://www.rae.es/>]
- RIEGER, A. (1991). *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, pp. 585-627.
- RIEGER, A. (2003). "Trobairitz, domna, mecenas: la mujer en el centro del mundo trovadoresco". *Mot so razo*, 2, pp. 41-55. Disponible en: [<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3385699>]
- RIQUER, M. DE. (1992). *Los Trovadores: Historia literaria y textos*, Tomo I, 3ª ed., Barcelona: Ariel.
- RIQUER, M. DE. (1992). *Los Trovadores: Historia literaria y textos*, Tomo III, 3ª ed., Barcelona: Ariel.
- ROSELL, A. (2012). *El Román de Flamenca. Novela occitana del siglo XIII*, Guadalajara: Ediciones Arlequín.
- RUIZ DOMÈNEZ, J. E. (1999). *El despertar de las mujeres: La mirada femenina en la Edad Media*. Barcelona: Península.
- SALINAS, P. (1981). *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Barcelona: Seix Barral.

- SEGURA GRAÍÑO, C. (1991). “La religiosidad de las mujeres en el medioevo castellano”, *Revista d'història medieval*, 2, pp. 51-62. Disponible en: [\[https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=164462\]](https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=164462)
- SEGURA GRAÍÑO, C. (1995). “La opinión de las mujeres sobre sí mismas en el Medioevo”, *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 5, pp. 191-200. Disponible en: [\[https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=165171\]](https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=165171)
- SEGURA GRAÍÑO, C. (2007). “La educación de las mujeres en el tránsito de la Edad Media a la modernidad”, *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, 26, pp. 65-83. Disponible en: [\[https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2874577\]](https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2874577)
- SEGURA GRAÍÑO, C. (2008). “Historia de las mujeres en la Edad Media”, *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 18, pp. 249-272. Disponible en: [\[https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3419694\]](https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3419694)
- SHAPIRO, M. (1978). “The Provençal *Trobairitz* and the Limits of Courtly Love”, *Journal of Women in Culture and Society*, Vol. 3, nº 3, pp. 560-571.
- SOLÉ ROMERO, G. (1993). “La mujer en la Edad Media: una aproximación historiográfica”, *Anuario filosófico*, 26, pp. 653-670.
- THOMASSET, C. (2001). “La naturaleza de la mujer”. En: Duby, G.-Perrot, M. (eds.), *Historia de las mujeres en occidente*. Madrid: Taurus, pp. 61-92.
- VÀRVARO, A. (1983). *Literatura románica de la Edad Media*. Barcelona: Ariel, pp. 56-66.
- VÁZQUEZ JIMÉNEZ, L. (2015). “La mujer y la sexualidad en la Edad Media y el Renacimiento”. En: *Cuadernos del CEMyR*, pp. 137-154. Disponible en: [\[https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5657221\]](https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5657221)
- VECCHIO, S. (2001). “La buena esposa”. En: Duby, G.-Perrot, M. (eds.), *Historia de las mujeres en occidente*. Madrid: Taurus, pp. 133-169.
- VÍÑEZ SÁNCHEZ, A. (2012). “La sinceridad poética de La Comtessa de Dia”. En: *Libro de Actas de I Congreso Internacional de Comunicación y Género*. Carlos Suárez,

- J. C. (dir.). Universidad de Sevilla: Facultad de Comunicación, pp. 384-382.
 Disponible en: [<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5372370>]
- VÍÑEZ SÁNCHEZ, A. (2013). “La voz disidente de las Trobairitz”. En: *El eterno presente de la literatura: Estudios literarios de la Edad Media al siglo XIX*. Navarrete Navarrete, M.^a T., Soler Gallo, M. (eds.), pp. 35-63. Disponible en: [<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4767194>]
- VÍÑEZ SÁNCHEZ, A. (2015). “Contextualización y exilios de las Trobairitz”. En: *Escritoras del éxodo y del exilio*, Madieri, M. (dir.); Luis Ladrón, P., Hernández González, M.^a B., Zografidou, Z. (coords.). Universidad de Murcia: Editum, pp. 219-230. Disponible en: [<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5418647>]
- VÍÑEZ SÁNCHEZ, A. (2016a). “La *donna stella* de Guido Guinizzelli a la luz del arcano XVII “La Estrella” del Tarot”. En L. Ramello, A. Borio, E. Nicola (eds.), *Par estude ou par acoustumance. Saggi offerti a Marco Piccat*, Alessandria: Edizioni dell’Orso, pp. 671-687.
- VÍÑEZ SÁNCHEZ, A. & SÁEZ DURÁN, J. (2016b). “Voz e interpretación en las imágenes de las trobairitz”. *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*, 19, pp. 1-16.
 Disponible en: [<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5999017>]
- VÍÑEZ SÁNCHEZ, A. & SÁEZ DURÁN, J. (2017). “La música y las trobairitz: el testimonio de La Comtessa de Dia”. *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*, pp. 155-170.
 Disponible en: [<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5998634>]
- VÍÑEZ SÁNCHEZ, A. (2018/2019). “El pasado en la contemporaneidad: la Edad Media. Literatura, pintura y cine”. En: *El diálogo entre las artes. Máster de Estudios Hispánicos*, [en red: <https://av03-18-19.uca.es/moodle/course/view.php?id=585>]
- VÍÑEZ SÁNCHEZ, A. (2018). “La sintomatología amorosa del corazón en Jaufré Rudel: La *Flors d’Albepis*”, en Vallín, G. (ed.), *Enfermedades, médicos y pacientes en la literatura*. Pontevedra: Academia del Hispanismo, pp. 248-268.
- VÍÑEZ SÁNCHEZ, A. (2019). “Las trobairitz en su contexto literario: análisis de las vidas y razós”. Suárez Villegas, J. C., Marín Conejo, S., Panarese, P. (eds.),

Comunicación, género y educación. Representaciones y (de)construcciones.
Madrid: DYKINSON, pp. 225-229.

WADE LABARGE, M. (1988). *La mujer en la Edad Media*. Madrid: Nerea.

Fuente de imagen y partitura del anexo

IMAGEN 1: Bibliothèque Nationale de France, Manuscrito H, fol. 126 v. La Comtessa de Dia. Dominio público. Disponible en: [\[https://es.wikipedia.org/wiki/Beatriz_de_D%C3%ADDa\]](https://es.wikipedia.org/wiki/Beatriz_de_D%C3%ADDa)

IMAGEN 2: Bibliothèque Nationale de France, Manuscrito H, fol. 126 v. La Comtessa de Dia. Dominio público. Disponible en: [\[https://fr.wikipedia.org/wiki/Beatritz_de_Dia\]](https://fr.wikipedia.org/wiki/Beatritz_de_Dia)

PARTITURA: Bibliothèque Nationale de France, Manuscrito W, folio 204r-vº, La Comtessa de Dia. *Cansó*: «A cantar m'er de so q'ieu no volria». Puede verse en: Viñez Sánchez, A.-Sáez Durán, J. (2017). "La música y las trobairitz: el testimonio de La Comtessa de Dia". *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*, pág. 166. Disponible en: [\[https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5998634\]](https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5998634)

Discografía

SAVALL, J. (1996). *Cansós de trobairitz. Songs of the women troubadours*, c. 1200, Hespèrion XX. London: Virgin Edition.

9. ANEXOS Y APÉNDICES

9.1. CANSÓS

Cansó 1: «AB JOI ET AB JOVEN M'APAI»

Cansó: Riquer, M. (1992), ob. cit. 3ª ed., pp. 794-795

I

Ab joi et ab joven m'apais	Me nutro de gozo y juventud,
e jois e jovens m'apaia	y gozo y juventud me nutren,
car mos amics es lo plus gais	y, pues mi amigo es el más alegre,
per qu'ieu sui coindet'e gaia;	yo soy graciosa y alegre;

e pois eu li sui veraia
be·is taing q'el me sia verais,
c'anc de lui amar no m'estrais
ni ai cor que m'en estraia

II

Mout mi plai car sai que val mais
[sel q'ieu plus desir que m'aia,
e cel que primiers lo m'atrais
Dieu prec que gran joi l'atraia;

e qui que mal l'en retraia,

no·l creza, fors so qu'ie·l retrais:

c'om cuoill maintas vetz los balais
ab q'el mezeis se balaia

III

E dompna q'en bon pretz s'enten
deu ben pausar s'entendenssa
en un pro cavallier valen,
pois ill conois sa valenssa,
que l'aus amar a presenssa;
e dompna, pois am'a presen,
ja pois li pro ni·ll avinen
no·n dirant mas avinenssa

IV

Q'ieu n'ai chausit un pro e gen
per cui pretz meillur'e genssa,
larc et adreig e conoissen,
on es sens e conoissenssa;

y, ya que le soy veraz,
justo es que él me sea verdadero,
pues nunca me aparté de amarlo
ni tengo intención de apartarme.

Mucho me agrada saber que aquel que
[tanto deseo
que me posea es el que más vale;
y ruego a Dios que atraiga mucha
[felicidad
sobre aquel que primero lo atrajo hacia
[mí.

No crea él a nadie que le reproche de
[algún mal,
salvo si soy yo quien se lo reprocha;
pues a veces uno mismo coge el látigo
[con que se azota.

La dama aficionada al buen mérito
debe poner su afición
en noble caballero valiente;
en cuanto conozca su valor
debe atreverse a amarlo abiertamente.
De una dama que ama ostensiblemente,
los nobles y los generosos
no dirán más que elogios.

Yo he escogido a uno, noble y gentil,
en quien el mérito mejora y se embellece,
liberal, diestro y discreto,
lleno de juicio y de discreción.

prec li que m'aia crezenssa,
ni hom no·l puosca far crezen
q'ieu fassa vas lui faillimen,
sol non trob en lui fallensa.

V

Floris, la vostra valenssa
saben li pro e li valen,
per q'ieu vos qier de mantenén,
si·us plai, vostra mantenensa.

Le ruego que tenga confianza en mí
y que nadie pueda hacerle creer
que yo le he faltado,
pues en él no hallo falta alguna.

Floris, los nobles y los generosos
conocen vuestra valía;
por lo que yo ahora os pido,
si ello os place, vuestra protección.

Cansó 2: «FIN JOI ME DON'ALEGRANSSA»

Cansó: Riquer, M. (1992), ob. cit. 3ª ed., pp. 796-797

I

Fin joi me don alegranssa
per qu'eu chan plus gaiamen,
e no m'o teing a pensanssa
ni a negun penssamen,
car sai que son a mon dan
fals lausengier e truan,
e lor mals diz non m'esglaia,
anz en son dos tanz plus gaia.

La alegría me produce sincero gozo;
por ello canto más gozosamente
y no me causa pesadumbre
ni preocupación alguna
saber que me son hostiles
los maldicientes falsos y villanos,
ni me atemorizan sus maledicencias,
antes bien estoy dos veces más contenta.

II

En mi non an ges fianssa
li lauzengier mal dizen
c'om non pot aver honranssa
qu'a ab els acordamen
qu'ist son d'altrestal semblan
com la nivols que s'espan
qe·l solels en pert sa raia,
per qu'eu non am gent savaia.

En mí no hallan ninguna confianza
los murmuradores maldicientes
pues no puede ser persona honrada
quien está de acuerdo con ellos,
porque tienen gran parecido
a la nube que se extiende
y vela los rayos del sol,
por lo que yo no amo a la gente vil.

III

E vos, gelos mal parlan,
no·s cuges que m'an tarçan
que jois e joven no·m plaia,
per tal que dols vos deschaia.

Y vosotros, celosos maldicientes,
no os imaginéis que voy titubeando
[y] que alegría y juventud no me placen
para que el dolor os derribe.

Cansó 3: «ESTAT AI EN GREU COSSIRIER»

Cansó: Riquer, M. (1992), ob. cit. 3ª ed., pp. 798-799

I

Estat ai en greu cossirier
per un cavallier q'ai agut,
e voill sia totz temps saubut
cum eu l'ai amat a sobrier;
ara vei q'ieu sui trahida
car eu non li donei m'amor,
don ai estat en gran error
en lieig e qand sui vestida.

He estado en grave cuita
por un caballero que he tenido,
y quiero que para siempre se sepa
cuán excesivamente lo he amado.
Ahora veo que soy traicionada,
porque no le di mi amor;
y por eso he estado en gran congoja
en el lecho y cuando estoy vestida.

II

Ben volria mon cavallier
tener un ser e mos bratz nut,
q'el s'en tenga per erebut
sol q'a lui fezes cosseiller;
car plus m'en sui abellida
no fetz Floris de Blanchaflor:
eu l'autrei mon cor e m'amor
mon sen, mos huoills e ma vida.

Quisiera tener a mi caballero,
una noche, desnudo en mis brazos,
y que él se tuviera por dichoso
sólo con que yo le hiciese de almohada.
Pues estoy más enamorada
que Floris lo estuvo de Blancaflor:
le entrego mi corazón, mi amor,
mi juicio, mis ojos y mi vida.

III

Bels amics, avinens e bos,
cora·us tenrai e mon poder?
e que jagues ab vos un ser
e qe·us des un bais amoros!

Hermoso amigo, amable y bueno:
¿cuándo os tendré en mi poder?
¡Ojalá pudiese dormir con vos una noche
y daros un beso amoroso!

Sapchatz, gran talan n'auria
 qe·us tengues en luoc del marit,
 ab so que m'aguessetz plevit
 de far tot so qu'eu volria.

Sabed que gran deseo tendría
 de teneros en el lugar del marido,
 con tal que me hubieseis jurado
 hacer cuanto yo quisiera.

Cansó 4: «A CHANTAR M'ER DE SO Q'IEU NO VOLRIA»

Cansó: Riquer, M. (1992), ob. cit. 3ª ed., pp. 800-802

I

A chantar m'er de so q'ieu no volria,
 tant me rancur de lui cui sui amia
 car eu l'am mais que nuilla ren que sia;
 vas lui no·m val merces ni cortesia,
 ni ma beltatz, ni mos pretz, ni mos sens,
 c'atressi·m sui enganad'e trahia
 cum degr'esser, s'ieu fos desavinens.

Debo cantar de lo que no querría,
 tanto me duelo de aquel de quien soy
 [amiga,
 pues lo quiero más que a ninguna cosa que
 [exista.
 con él de nada me sirven la piedad ni la
 [cortesía,
 ni mi hermosura, ni mi mérito, ni mi
 [juicio,
 pues soy engañada y tracionada
 como debería serlo si fuera esquivia.

II

D'aisso·m conort car anc non fi faillenssa
 amics, vas vos per nuilla camptenenssa,
 anz vos am mais non fetz Seguis Valenssa
 e platz mi mout qez eu d'amar voy venssa,
 lo mieus amics, car etz lo plus valens;
 mi faitz orguoill en digz et en parvenssa,
 e si etz francs vas totas autras gens.

Amigo: me consuela que nunca en ningún
 [comportamiento [mío]
 cometí ninguna falta contra vos,
 pues os amo más de lo que Seguíis amó a
 [Valensa.
 Y mucho me agrada vencersos en amar,
 amigo mío, pues sois el más valioso;
 conmigo os mostráis altivo en palabras y
 [en el trato,
 y sois amable con todos los demás.

III

Meravill me cum vostre cors s'orguilla,
amícs, vas me, per q'ai razon qe·m
[duoilla;
non es ges dreitz c'autr'amors vos mi
[tuoilla
per nuilla ren qe·us diga ni·us acuoilla;
e membre vos cals fo·l comensamens
de nostr'amor. Ja Dompnidieus non
[vuoilla
q'en ma colpa sia·l departimens!

IV

Proesa grans q'el vostre cors s'aizina
e lo rics pretz q'avetz m'en atayna,
c'una non sai loindana ni vezina,
si vol amar, vas vos non si aclina;
mas vos, amícs, etz ben tant conoisens
que ben devetz conoisser la plus fina,
e membre vos de nostres covinens.

V

Valer mi deu mos pretz e mos paratges
e ma beutatz e plus mos fis coratges,
per q'ieu vos mand lai on es vostr'estatges
esta chansson que me sia messatges:
e voill saber, lo mieus bels amícs gens,

Amigo, me asombra que vuestra persona
[se enorgullezca
conmigo, por lo que tengo razón para
[lamentarme.
No es justo que otro amor os hurte a mí,
por nada que os diga o que os consienta.
Acordaos de cómo empezó
nuestro amor. ¡Quiera Nuestro Señor
que nuestra separación no sea por mi
[culpa!

Me inquietan la gran gallardía que se
[abriga en vuestra persona
y el excelente mérito que poseéis;
pues no sé de ninguna, ni lejana ni vecina,
que, si se dispone a amar, no se rinda a
[vos.
Pero vos, amigo, sois lo suficiente
[perspicaz
para conocer a la más leal.
¡Acordaos de nuestros pactos!

De algo me tienen que servir mi mérito,
[mi nobleza,
mi hermosura y, más todavía, mi fiel
[corazón.
Por ello os envío allí donde está vuestra
[morada
esta canción, como mensajero mío.
Quiero saber, mi hermoso y gentil amigo,

per que vos m'etz tant fers ni tant
[salvatges,
non sai si s'es orguolls o mals talens.

por qué sois tan duro y tan esquivo
[connigo,
pues no sé si ello se debe a altivez o a
[mala voluntad.

VI

Mas aitan plus vuoill li digas, messatges,
q'en trop d'orguoll ant gran dan maintas
[gens.

Pero también quiero que le digas,
[mensajero,
que demasiada altivez ha acarreado
[grandes males a muchos.

9.2. IMÁGENES DE LA COMTESSA DE DIA EN LOS CANCIONEROS

Imagen 1: La Comdessa de Dia con la mano izquierda levantada



Source: Bibliothèque Nationale de France, Manuscrito H, fol. 126 v. La Comtessa de Dia

Imagen 2: La Comdessa de Dia inserta en una letra inicial.



Source: Bibliothèque Nationale de France, Manuscrito H, fol. 126 v. La Comtessa de Dia.